Sergio Chejfec

ÚLTIMAS NOTICIAS DE LA ESCRITURA

Editorial Entropía
Buenos Aires

CDD 807
CHE

Chejfec, Sergio
Últimas noticias de la escritura
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Entropía (Apostillas), 2015.
114 p.; 20x13 cm.

ISBN 978-987-1768-26-4

1. Literatura. 2. Estudios Literarios. I. Título

Editorial Entropía
Céspedes 3800 (CP 1427)
Buenos Aires, Argentina
info@editorialentropia.com.ar
www.editorialentropia.com.ar
editorial-entropia.blogspot.com
@ed_entropia
facebook/editorialentropia

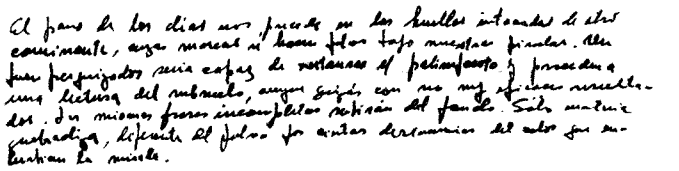
Diseño: Entropía
En tapa: Tim Youd: *Black Spring, de Henry Miller*, 201 páginas tipeadas en una Underwood Standard, Los Ángeles, abril de 2013.

© Sergio Chejfec, 2015
© Entropía, 2015

ISBN: 978-987-1768-26-4
Hecho el depósito que indica la ley 11.723

Impreso en la Argentina

Primera edición: agosto de 2015
Este libro se terminó de imprimir en Artes Gráficas Delsur S.H.,
Almirante Solier 2450 (CP 1870), Avellaneda, Buenos Aires, en agosto de 2015.



Este epígrafe requiere una explicación. Como éramos casi vecinos, Salvador Garmendia tuvo para mí, durante varios años, una presencia múltiple. Aun antes de conocernos personalmente, se trataba del escritor destacado y polifacético con quien tenía amigos comunes, el autor de una columna semanal en la que desgranaba con inteligencia elementos del pasado cultural en proceso de disolución, y el vecino que andaba con paso vacilante vestido de entrecasa cuando pasaba frente a mi ventana en dirección a la panadería.
Anotaciones en cuaderno negro es un libro póstumo de facsímiles que publica Elisa Maggi, su viuda, tiempo después de la muerte de Garmendia. Fuera del tono elegíaco y de la coloración poética de la frase acá citada, así

como del significado de otras frases del autor, estas Anotaciones tienen para mí el valor testimonial de algo que me intriga y acaso nunca conoceré.
Bastante después de la muerte de Garmendia, Elisa me cuenta que una novela obsequiada por mí a su marido había quedado marcada con señales y anotaciones de lectura, y que quería entregármela como una manera de restituir el libro a su dueño primario, en tanto autor, ahora también dueño de la lectura que había suscitado.
Me negué cortésmente. Sabía que estaba intentando preservar la biblioteca de Garmendia al cobijo de alguna institución. Le dije que, en mi opinión, el libro que ella quería devolver pertenecía a ese patrimonio, digamos, orgánico, que era sucedáneo de Salvador.
Pasó el tiempo y fui sabiendo indirectamente de las dificultades de Elisa para alcanzar su objetivo: la biblioteca peligraba. Y cuanto más desalentadora era la noticia que recibía, más me arrepentía de haber blandido una tonta e injustificada reticencia, al descartar, por lo menos, echarle una mirada a esas acotaciones o comentarios de Salvador.
Aún hoy estoy arrepentido, y por ello la letra de Garmendia en su cuaderno negro viene a ser emblema de una actitud, y sobre todo de unos dones, cuya naturaleza sin embargo ignoro, consignados en silencio y sin duda con extrema gracia por este autor.
Se trata de una capacidad de deslizamiento, o de reverberación, de la escritura manual que está también entre las motivaciones de este ensayo. Y que Garmendia con su sabiduría silenciosa me hizo ver: "El paso de los días nos precede en las huellas intocadas de otro caminante, cuyas marcas se hacen falsas bajo nuestras pisadas. Un buen perseguidor sería capaz de restaurar el palimpsesto y proceder a una lectura del subsuelo, aunque quizás con no muy eficaces resultados. Las mismas frases incompletas subirán del fondo. Sólo materia quebradiza, diferente del polvo por ciertas distancias de color que enturbian la mirada."

Advertencia

Prácticamente ya nada impide que un libro normal sea copia gráfica de un manuscrito. Ni a los efectos del registro textual ni de la indexación sería un obstáculo insalvable que el texto no hubiese pasado por un procesador. Un gran argumento de los fabricantes de las primeras máquinas de escribir señalaba que con esa nueva ayuda se evadía la imprenta: el escrito quedaba como si hubiera sido impreso. Desde el modo manuscrito hasta el digital, pasando por las variantes mecánicas y electrónicas, y sus combinaciones y distintas formas de reproducción, la escritura se predicó a lo largo del tiempo de las mediaciones a las que precisaba acomodarse para alcanzar una nueva materialidad. Y también se sometió a ellas. La paradoja más reciente de esta prolongada carrera de materialidades es la plasticidad con que la esfera digital, que de por sí tiene una relación conflictiva con todo estatuto físico, emula cualquiera de las otras mediaciones sin menoscabo de su intangibilidad ni de la elocuencia de sus versiones.

Toda herramienta de escritura lo es también de pensamiento –Nietzsche dixit–. La escritura digital no escapa a esta regla, incluso la excede, porque lo digital en su conjunto

tiende a producir también, en algunos casos, nuevos verosímiles de representación narrativa. Una de las premisas de este libro es que la escritura como tal, en tanto inscripción sobre una superficie, en la era digital se confronta con mecanismos analógicos inmateriales: la textualidad electrónica presume de la existencia de un original escrito, pero todos sabemos que esa presunción es elíptica, remite a un paso innecesario para la escritura, aunque esta se presente como si hubiese cumplido con los necesarios requisitos físicos.

El esfuerzo de la escritura digital por solapar la ausencia de sustrato físico obedece a esa condición incompleta, a su profunda inmaterialidad. Pero lo que falta debe ser repuesto, aun de manera ilusoria. Notoriamente es esa una preocupación central de varias propuestas literarias y estéticas en general: sustituir una pérdida, más bien rectificar un mal paso. Es cuando el manuscrito o algunos de los atributos más fuertemente vinculados con él son directa o indirectamente convocados por la escritura digital, a modo de reparación de una incompletud.

Así, escritura manual y digital serían extremos distantes y al mismo tiempo enlazados de una actividad con rasgos de naturaleza. La escritura está presente en el mundo como una dimensión natural de la existencia de las cosas. Este libro intenta describir algunos de los efectos o las posibilidades literarias de esos insidiosos lazos de convivencia entre ambas escrituras.

Por último, un párrafo de gratitud a Craig Epplin, Víctor Gomollón, Reinaldo Laddaga, Sebastián Martínez Daniell, Mercedes Roffé y –como siempre– Graciela Montaldo,

quienes en distintas formas y por diferentes vías, con su presencia, comentarios y argumentos beneficiaron la escritura de estas últimas noticias.

Uno. Este libro puede ser leído como la historia de una libreta. Me refiero a un cuaderno de apuntes o carnet de notas, no sé cómo llamarlo mejor, en definitiva da igual, que llevo conmigo desde hace una buena cantidad de años.[1] Un objeto que adopté inmediatamente, apenas verlo medio olvidado en la vidriera de una tienda muy poco glamorosa, en un barrio alejado de una ciudad que apenas conocía y hasta donde había caminado sin nada mejor que hacer.

[1] O puede ser leído como los efectos de su presencia a lo largo del tiempo. Toda presencia prolongada se convierte en fantasmática. En general, no me gusta que las cosas cuenten o argumenten por mí. Por ello, la libreta estará presente en estas páginas aun cuando la mencione bastante poco, en el entendido de que ella es, a veces, lejana inspiración y borroso escenario de distintas aproximaciones a la escritura.
Una segunda advertencia: la libreta no sería la herramienta que me permite escribir y luego –o antes– pensar y, llegado el caso, seguir escribiendo o no (o sea, un artefacto adaptable a distintas condiciones), sino el aditamento del que me acompaño para tener presente la escritura como un fenómeno curioso, de llama perenne, paradójicamente no siempre visible. La libreta como amuleto, pero en realidad también como estandarte de una especie de credo. Por otra parte, hay una creencia personal pero compartida por muchos, aunque en distinto grado e intensidad: la creencia en la escritura. ¿Alguien puede sostener con seriedad que la escritura no existe? Sería como negar la lluvia. Pues bien, el cuaderno al que me refiero viene a representar muchos de los lazos hacia lo escrito que se apoyan en la oscilante disposición hacia esa creencia.

La escena muestra lo siguiente: largas calles medio neutras que no inspiran curiosidad ni entusiasmo. Y en la mitad de la mañana desierta, por otra parte bastante fresca, alguien detenido frente al escaparate de una pequeña tienda. Ese soy yo, miro con atención la libreta verde que está junto a un florero angosto, para apenas dos flores, de un color parecido. Quizás en primer lugar llamó mi atención la curiosa miniatura que proponían ambos objetos: el cuaderno, que era bastante grueso, venía a ser la planta maciza y firme de una fábrica; y adosada a ella estaba la imponente chimenea a través de cuya altura hornos o máquinas ocultos por el edificio (el cuaderno) liberaban calor y cenizas. Me pareció que en medio de aquella doble soledad –la de la vidriera y la de la calle– los dos seres, si puedo decirlo así, estaban empujados a un silencioso y apartado exilio, similar al de los museos.

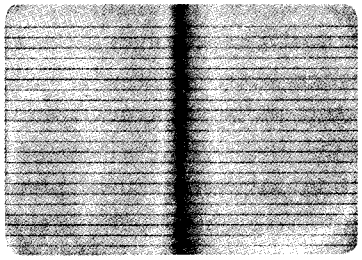
Quedé inmediatamente prendado de esa libreta. En primer lugar, me atraía que fuera un objeto rústico, algo a kilómetros de cualquier idea de sofisticación o elegancia. En segundo lugar, resultaba increíblemente barato. Después supe que era de fabricación china. Los artículos chinos todavía no colonizaban el mundo tan masivamente como lo harían después –y en relación con ello, me gusta pensar que acaso esa virtual avanzada cifró la confianza en su propia efectividad gracias al éxito inscripto en estos cuadernos perfectos; éxito relativo, sin embargo, porque jamás he vuelto a verlos–.

Origen del "problema"

La libreta me acompaña desde ese día en que no hice casi otra cosa que perder el tiempo, y del que tengo recuerdos

asombrosamente perdurables pese a ser poco importantes. Por ejemplo el paisaje; cuadras y cuadras de fachadas indiferenciadas y terrenos abiertos que podían atravesarse en diagonal para alcanzar cualquiera de las calles contiguas. O incluso más, atajos extensísimos y disponibles que no demandaban más que un poco de orientación si uno quería ir ganando camino, como si el orden de las calles fuera optativo.

No tuve en cuenta esa tarde un dato práctico de la libreta: su gran cantidad de páginas, unas trescientas. Todas de un tono claro que con el tiempo viraría al amarillo, con veintidós renglones cada una, de bastante hipnótica regularidad. Llevaba a pensar en un mar calmo a la espera de ser atravesado, pero también en una desquiciada continuidad horizontal, página tras página.[2] El grosor hacía todavía más único el objeto; no era de esos cuadernos para usar y olvidarse rápidamente de ellos. He aquí una imagen del objeto, cerrado y a página abierta.



[2] Un recuerdo: la intriga que me producían los renglones en los comienzos de la escritura. Revivo muy bien la vergüenza frente a la maestra de primer grado, impaciente cuando levanté la mano para preguntar mientras los demás se inclinaban sobre sus pupitres de lo más tranquilos, cómo podía seguir escribiendo si el renglón se había acabado.

Una vez de nuevo en la calle, me sentí absolutamente reconciliado conmigo mismo gracias al gran paso dado hacia la organización, y sobre todo unificación, de mis apuntes. Hasta entonces había anotado en papeles sueltos, hojas dobladas por la mitad, o arrancadas de cuadernos pedestres una vez redondeada, si puede decirse así, la nota o el pensamiento. Esta libreta china incitó mi deseo de sumar las anotaciones, cualquier cosa que eso signifique, en un solo lugar; pero debo aclarar que esa decisión no provino de sus virtudes utilitarias, que las tiene –a lo mejor para otro–, sino de su delicado aspecto que, como digo, indujo un inmediato pacto de cohabitación.

El cuaderno fue también señal de la inminente –o acaso ya instalada, pero para mí poco visible– generalización de libretas o pequeños cuadernos de distintas marcas y diseños (en primer lugar, y principalmente, los Moleskine): por la misma época comencé a recibir coquetos anotadores o blocs de escritura –como si el cuaderno verde en mi poder hubiese activado un goteo automático–. El regalo indicado para alguien que se supone escritor. Abundancia pese a la cual me mantuve fiel a la libreta china –aunque dados mis hábitos de escritura ello derivó en serias dificultades y algunos temores relacionados con estas, todavía vigentes, como ahora explicaré–.

La libreta representa algo aproximado a un problema. Un objeto entrañable y del que no podría separarme (las pocas veces que temí haberla perdido sentí algo parecido a una amenaza física, estaba en juego parte esencial de mi condición), y sin embargo aquello que de cuando en cuando escribo en sus páginas me parece demasiado inestable, tanto que en ocasiones se borra de mi memoria como si fuera de una consistencia sobre todo precaria, o como si no me

perteneciera por completo, en la medida en que está materialmente escrito. ¿Será que uno precisa que lo entrañable se conjugue también como inseguro?

Dos. En cierto momento de mi relación oscilante con el cuaderno, y quizá gracias a ella, descubrí la anomalía inscripta en esa presencia no muy firme, pero elocuente, de lo escrito. El punto que me permitió vislumbrar una dimensión de la escritura a mano que hasta entonces me había resultado inadvertida. No me refiero a mis motivos para escribir –por otra parte siempre poco claros– sino al estatuto físico de la propia escritura. Yo mismo había cultivado unas relaciones discontinuas con mis notas manuscritas. Quiero decir, uno de los principales temores, más o menos recurrentes, fue (y sigue siendo) nunca terminar de llenar, preferiblemente con ideas e impresiones honestas y si se puede inteligentes, esas trescientas páginas.

Escribo en pasado, pero no faltaría a la verdad si lo hiciera en presente. El pronóstico de no completar el cuaderno me sonaba más factible que la ilusión de lograrlo. Era un escenario a lo Sísifo. Ello significaba renunciar para siempre al deseo de adoptar una nueva libreta (y revivir de paso la exaltación escolar de estrenar un cuaderno). Pero también señalaba otra cosa que me llevó tiempo entender, en parte debido, paradójicamente, a la simplicidad empírica del hecho: acabar la libreta podía significar agotar un espacio dado; o sea, era parecido a *terminar* o, más exactamente, a *tener* un libro. Una de esas operaciones que adquieren un sentido a veces más verdadero, aun cuando sean préstamos de otras cosas más o menos cercanas; en este caso, publicar. Así, a partir de esta equivalencia cuantitativa con cierto

protocolo libresco, la grafía manual se revelaba como una impensada simulación virtuosa; formato para el cual, sin embargo, yo no estaba preparado debido a mi relación bastante accidentada con la escritura a mano.

Todo anunciaba que sería constantemente inédito. Recuperaba de este modo otro tipo de fantasía, en este caso negativa, cuando durante los primeros años de escritor había acumulado una gran dosis de paciencia –¿o impaciencia?– frente a la publicación en general y las editoriales en particular. En otros lugares me referí al problema de tener una libreta de notas inacabable: según pasa el tiempo se transforma en evidencia de lo no escrito más que en prueba de lo que se escribió. Pensaba entonces que para la posteridad –cualquier cosa que eso significara– quedaría una libreta bastante incompleta, muestra de indolencia textual de este así llamado autor, incapaz de rellenar un muy limitado número de renglones comparado con las oportunidades que había tenido de ir avanzando a lo largo de varias e interminables décadas.

Es así que el cuaderno verde me acompaña como si se tratara de un talismán equívoco. Un objeto que me inhibe y avergüenza. Me recuerda lo que no soy, y de este modo me afirma en lo que soy. Digamos, es lo que me hace pensar, sin que nada en el resto de la realidad lo confirme, que lo mío es sobre todo embrionario; que siempre estoy empezando a escribir y dejando de hacerlo, en un mismo movimiento.[3]

[3] La ambivalencia obedece, creo, a un tipo de relación no natural con la literatura, y más específicamente con la escritura. No mucho tiempo atrás, me tocó participar de una entrevista pública a un conocido escritor. Creo que en tanto conocidos, no deben hacérseles preguntas directas. Hay que

Y esta relación ambigua que tengo con la escritura manual, por la que siento una infinita nostalgia y una devoción sin embargo carente de consecuencias prácticas, creo que está en la base de algunas de las preguntas que, como ritual o práctica casi etnográfica, esta escritura me sigue inspirando y, sobre todo, el material capcioso e intrigante que sigo encontrando en cada uno de los detalles con los que a cada momento se me pone de manifiesto.

Tres. La escritura manual se prolonga en el tiempo de un modo único. Como si nunca dejara de estar siendo escrita. Es probable que la atracción ejercida por los manuscritos se derive de esa promesa de continuidad –resultado de su mayor garantía, si bien equívoca: la inmutabilidad–. No obstante,

rodearlos de pensamientos relacionados con sus textos, que los lleven a suponer que en gran medida son conocidos por el tipo de ideas que estos sugieren. Una de las cosas que pensaba decir, pero que al final no encontré oportunidad de señalar –no creo que resulte difícil imaginar la causa–, es la siguiente: podría dividirse a los escritores entre quienes tienen una relación natural o no natural con la literatura. No quiero decir que una relación natural implique una relación pacífica, y a la inversa, que una relación no natural sea conflictiva. Más bien pienso que algunos escritores han asumido desde un comienzo una cercanía con la literatura, y que para otros ha sido motivo de idas y vueltas, artilugios, indecisiones, etc. En la Argentina, por ejemplo, el caso arquetípico es Borges –cuándo no–. Ya la misma autoconstrucción de su figura lo pinta rodeado de libros, leyendo desde muy chico, incluso de un modo más natural que si le tocara hablar. Para usar una metáfora de Arturo Carrera, cuando se refiere, junto con Alfredo Prior, a "niños que nacieron peinados", pero también, como le escuché alguna vez decir, *escritores que nacen peinados*. Tocados en la testa que aluden a algo más que a un saber, sobre todo a una pertenencia o familiaridad consustancial a su desarrollo. Como si hubieran nacido sabiendo ser escritores. Y en el otro extremo, resulta fácil verificar otros escritores que encuentran ese vínculo letrado como algo no natural, y construyen su relación con la literatura sobre otras bases.

la atracción de los manuscritos es también deudora de la atracción ejercida por las otras técnicas de escritura; todas las atracciones se recortan en un espacio común de influencia y de carencias complementarias. Uno se siente atraído por los manuscritos porque frente a las escrituras seriales o mediadas (ya provengan de máquinas de escribir, procesadores de palabras, transcriptores automáticos), sólo la manual tiene inscripta la marca de la hesitación.[4]

El punto de partida de las ideas que siguen es mi cohabitación con la mencionada libreta verde. Una convivencia que me ha despertado más preguntas que las cuestiones que he terminado escribiendo en sus hojas en blanco.

[4] Con hesitación no me refiero a una indecisión textual (qué palabra usar, cómo seguir la idea, etc.), o no solamente, sino a la misma vacilación física que está incorporada a *la letra* que cada uno tiene. Hasta en las caligrafías más armónicas y proporcionadas pueden encontrarse ese tipo de huellas; y por lo tanto es algo común en casi todos los casos. Uno de los que más llama mi atención es el de Juan José Saer, a quien también voy a mencionar más adelante. Cuando hace tiempo tuve oportunidad de leer sus manuscritos, en varios de ellos, no todos, encontré una pauta de quiebre en toda letra "S" que aparece a mitad de palabra. Como si cada una le hubiese demandado un descanso, o hubiese sido siempre difícil de enlazar con la letra siguiente. Por lo tanto, uno encuentra que las palabras con "S" intermedia muestran una brecha apenas más ancha que lo normal para otras letras, pero ostensible, en especial cuando está seguida de consonante. Estos tipos de hesitaciones me resultan tan intrigantes que a veces ante la falta de respuestas tiendo a buscar explicaciones poéticas, o constructivas, y comienzo a tramar relaciones, por ejemplo, entre reflexividad (notoria en el caso de Saer, dado el carácter rítmico de su argumentación) y forma de escritura. Son hipótesis que no llevan a nada, pero que me sirven para asignar a esos rasgos de la escritura manual una materialidad independiente de su propio vestigio.

Modos de copiado

La libreta como objeto a mano si preciso una alternativa a la computadora. En sus páginas pongo a veces anotaciones y otras veces algo no muy diferente, pero que para mí obedecen a otro rango porque corresponden a la historia o el ensayo que estoy escribiendo. Anoto también cuestiones más puntuales: lugares, datos, instrucciones, cosas que no alcanzo a escribir en otro papel, ideas para tener presentes. También puede ser que esté apurado por copiar algo, por ejemplo si es alguien que llama, y si solamente tengo cerca la libreta no presenta un problema, porque después seré incapaz de arrancar el más pequeño trozo de este ya baqueteado, y sin embargo bastante disponible, objeto.

¿Esto quiere decir que así como el cuaderno es, a veces, un sucedáneo de la computadora, lo que escribo en uno es sucedáneo de lo que escribo en la otra? No creo que sea una comparación fácil. En primer lugar, porque el cuaderno no es una máquina, la computadora sí. Como máquina puede hacer muchas cosas, por ejemplo, asumir el lugar de uno para destruir. Quiero decir, si veo que están fallidos o ya no me interesan, no tengo problemas en eliminar documentos o fragmentos de escritura que estén "dentro" del procesador; pero soy incapaz de arrancar la punta más insignificante de una hoja cualquiera de mi libreta, o de tachar cualquier palabra, frase o fragmento que sea unitario.

No sé qué significa esto. ¿Que mi apego a la presencia de la libreta es mayor que la centralidad que debería tener mi escritura? También pienso que el nexo casi devocional que me une a la libreta proviene de su condición negativa o hasta

espectral, ya que, si me pongo a considerar el asunto, buena parte del vacío inhibidor de sus páginas representa todo lo que escribí sirviéndome de otros medios, y sobre otras superficies. Esas hojas serían entonces el soporte de algo que no se ve, porque está escrito en otro lado; el espacio libre que debe ser resguardado porque representa un precio, una masa textual silenciosa que se manifiesta a través del blanco, o sencillamente la superficie que es dimensión paralela de una cadena desarrollada en otro lugar.

Y hay una tercera manera de considerar este cuaderno, verde por fuera y amarillo por dentro. Buena parte de lo que escribo allí tarde o temprano lo termino copiando a otro sitio. Me gusta que sea una superficie de transición, no solamente un objeto secundario para mi escritura, y que todo lo que está allí requiera de una traducción menos o más indirecta. Es así como, pese al uso intermitente –si bien con una frecuentación habitual–, el cuaderno se revela para mí en dos trámites que están entre los que más asocio con la idea de creación literaria: la escritura manual (aun cuando la haya dejado casi de lado) y la transcripción.[5]

Cuatro. Hace bastantes años ocupé tardes enteras en copiar relatos de Kafka. Tenía unos cuadernos de tapa blanda color

[5] La transcripción es para mí una tarea muy asociada a la revisión y la reescritura; y casi indisolublemente unida a la idea de creación y concepción literaria. Aunque con los procesadores de palabras la transcripción ya no es necesaria como lo fuera con las máquinas de escribir o con los manuscritos, sigue funcionando mentalmente como emblema de una serie de operaciones de reescritura, avance y desarrollo textual. Muy notoriamente, el trabajo de reescritura y transcripción permite obtener originales aun cuando, en términos paradójicos, más se aleje uno de ellos cuanto más transcriba y reescriba.

marrón, de formato escolar aunque de pocas páginas. No era escolar sólo el formato: creía que algo de la literatura de ese autor se impregnaría en mí gracias a la transcripción. Ahora podría llamar de muchas maneras eso que pensaba se me impregnaría, pero en ese momento se trataba del sentimiento.

Encontraba en sus historias y relatos un sentimiento bastante insondable que no precisaba tanto adoptar, creo, como conocer. Sin embargo, no hay otra forma de conocer un sentimiento que sintiéndolo, aun cuando sea por un lapso de lo más breve o gracias a experiencias delegadas como a veces puede brindar la literatura. Entonces recurría a las sesiones de copiado, medio desquiciadas en su disciplina y de solitaria solemnidad, con la esperanza de que se produjera una empatía entre ambos sentimientos –los de Kafka y los míos– a través de la transcripción de aquellas historias que, por otra parte, eran versiones traducidas al español.

Pero la tarea no sólo era de copiado, se había transformado en un hábito de lectura que precisaba de la copia a mano para asumir una velocidad ideal, especialmente lenta, adaptada a mis circunstancias. Uno podría afirmar que aquellos ejercicios consistieron en una "traducción" si la traducción pudiera significar cualquier cosa; pero obviamente no se trataba de eso. Cómo decirlo... era una lectura reconstructiva, para la que me servía del único bien intangible que para entonces tenía, mi capacidad de copiar.[6]

[6] Una película de João Moreira Salles, *Santiago (una reflexión sobre el material en bruto)*, de 2007, habla también sobre la escritura en tanto copia y apropiación. Si bien parece un rasgo anecdótico, la pasión transcriptora del protagonista se ve inversamente reflejada en la decepción documental

En un segundo movimiento me puse directamente a escribir cuentos o historias de fuerte inspiración kafkiana, acaso porque pensaba que aquellas sesiones de transcripción habían tenido un efecto benéfico. No me concentraba en mi letra, ya en lo profundo me sentía orgulloso de ella. Era el instrumento propicio para revivir una aproximación espiritual al gran escritor, que antes ya se había producido gracias a una transcripción de la cual, naturalmente, esa misma letra había sido paso obligado.[7]

---

que la película propone como conclusión de sí misma. El film está dedicado a Santiago Badariotti Merlo, ex mayordomo de la familia de Moreira Salles. Puede verse en <www.youtube.com/watch?v=SygdBiTCWEg>. La película muestra en cierto momento las transcripciones hechas por Santiago durante buena parte de su vida. En la escena presenta su "vieja ametralladora", una máquina de escribir Remington (Friedrich Kittler señala en su libro, que citaré más adelante, el protagonismo de las grandes fábricas de armas en la difusión masiva de máquinas de escribir; dato que, por otra parte, acaso Julio Cortázar también tuviera presente al proponer, también, la metáfora de la ametralladora como sucedáneo revolucionario de la máquina de escribir). En todo caso, Santiago Badariotti copió unas treinta mil páginas de libros, en tres continentes y a lo largo de varias décadas. Tenía predilección por las aristocracias y las historias dinásticas -de cualquier país, región o cultura-, preferiblemente grandes imperios y poderosos linajes. Se atuvo a los idiomas originales de los libros consultados, que transcribía minuciosamente en hojas blancas o papelería de hotel. Y al costado de los episodios por los que sentía predilección agregaba frases de entusiasmo o condena. En la película es evidente el contraste entre el vacío de la gran casa familiar ahora desocupada, y la acumulación en el pequeño departamento de Santiago, atiborrado de objetos, adornos y emblemas culturales. El legado de Santiago son las treinta mil páginas de transcripciones, que en pilas macizas de papel llenan una biblioteca. Por ejemplo, la historia de los papados ocupa más de mil páginas. La desaforada materialidad de la empresa de Santiago expresa usos diversos de lo escrito, sobre todo "inocentes", y de sus herramientas vinculadas, que el arte puede observar a veces con admiración o desconfianza, pero que le resulta muy difícil entender.

[7] Había adquirido, como antiguo alumno de colegio industrial, una caligrafía de tipo "imprenta manuscrita" -algo equivalente a decir "letra de imprenta",

En esas historias kafkianas, la principal dificultad consistía en que no podía prescindir de escenarios y acciones prosaicos -uno podría decir que el mismo problema se le presentó a Kafka, nada más que él supo aprovecharlo para su arte-. En Kafka las cosas me sonaban entonces tan legendarias, pero a la vez todo resumía sentimientos de tal modo ciertos y humanos, que la única manera de absorberlos pasaba por, de alguna forma, adaptarlos. (Quizás en otro lugar vaya a describir la extraña sensación de coincidencia y divergencia que durante mucho tiempo sentí ante las historias de Kafka.)

El problema era que mis "adaptaciones" ya tenían desde un principio ese "sentimiento" que, únicamente conocido por mí, sólo a mí me habilitaba a comprenderlo. De manera que se trataba de variaciones abstractas y circulares que simbolizaban premisas arbitrarias, de las que sin embargo por nada del mundo quería separarme, porque consistían en el único elemento que sostenía mi imaginación. El resto consistía en una galería de alusiones veristas, en el mejor de los casos, cuando no directamente de resquemores pedestres o parallamos cuyas claves eran demasiado privadas, aunque de pretensiones trascendentes.

Tanto los cuadernos kafkianos como los otros –sin embargo también kafkianos– han desaparecido. Como dije, eran de

---

con la salvedad de que esta última es una especie de excepción o requisito para llenar por lo general formularios, mientras que la idea de "imprenta manuscrita" significa que es el tipo de letra habitual en la escritura de uno-. Ello consistía, básicamente, en emular la tipografía clásica de las máquinas de escribir y, sobre todo, separar el lápiz del papel entre una letra y otra. Se suponía que auguraba una escritura más legible, adecuada para la preparación de croquis, tablas, fórmulas y referencias.

pocas páginas, apropiadas para las densas y abreviadas parábo
las de este autor. Pero sí conservo el recuerdo de mi confianz
de entonces en la letra manuscrita: el instrumento esencia
gracias al cual los sentimientos alrededor de la escritura se en
lazaban, y hasta los dones, vedados a uno naturalmente, po
dían por lo menos imitarse si no adquirirse. Y también
recuerdo que esa confianza mecánica en la caligrafía se tradu
cía, otra vez, en una exaltación, digamos, inocente y textua
que hoy sólo muy esporádicamente soy capaz de recuperar.

Quizá por eso la escritura, para mí, ha estado ligada desde
un principio a una idea de disciplina moral, de la que, aun
cuando me queda por escribir bastante menos de lo que ten
go escrito, me resulta difícil separarme. Kafka era mi único
modelo; yo debía, por lo tanto, sintonizar con algún nivel
profundo de su inscripción espiritual –era eso lo que justifi
caba la escritura– y, sobre todo, debía ser consciente del sig
nificado o las implicancias de lo que escribía, como si el
desarrollo de la narración no fuera muy diferente a una ar
gumentación ponderada y organizada. Porque se trataba de
construir una verdad fuertemente inscripta en la cara oculta
del relato, sin embargo no demasiado escondida hasta el pun
to que fuera inverificable.

Pero no escribo esto para hablar de Kafka –de cuyas sesiones
de escritura se ha dicho bastante–, sino apenas para mencio
nar esos comienzos en los que a través de la escritura ma
nual, ya fuera transcribiendo o *copiando*, sentía que podía
adoptar contenidos, sentimientos o destrezas ajenos. El he
cho de escribir, el dibujo de la letra, la ceremonia silenciosa,
todo me sometía a unos protocolos que no me pertenecían
pero silenciosamente me brindaban una hospitalidad que el

mundo cercano me escatimaba. Y de allí procede también el
otro elemento, la escritura como algo que debía ser actuado.
Actuado para que alcanzara un grado natural de verdad, y
para que cada una de las poses, inclinaciones, actitudes, etc.,
vinculadas con la escritura, fuera un salvoconducto más efi
caz no para que yo cambiara, sino para que una naturaleza
adicional vinculada con la escritura o con lo literario en ge
neral viniera a rescatarme de la angustia y el desamparo.

Puede sonar inocente, pero debido a todo esto la escritura si
gue ofreciéndome varios puntos de irreductible misterio. Ob
viamente, dado lo que acabo de decir, no proceden de mi propia
práctica; más bien son misterios que toman vuelo cuando, a ve
ces, asisto a los efectos o los rasgos de la escritura de otros.

Línea. Dos obras instalativas relacionadas con la escritura li
teraria. Aunque no me parecen complementarias, y si bien
tampoco creo que haya entre ambas una relación pacífica –al
contrario, uno podría pensar que son propuestas bastante
enfrentadas–, tengo la impresión de que reflejan una gran
tensión actual por asimilar esos jirones de prácticas diferen
ciadas en que se ha convertido la escritura como tarea mate
rial regida por distintas herramientas y modalidades.

Las formas materiales de escribir son diversas, pueden impli
car varios tipos de artefactos; y sin embargo la paradoja, al
menos por ahora, es que los resultados, al contrario, están
muy poco alejados. La organización textual sigue siendo bá
sicamente la misma que en el pasado: la palabra, la línea, el
párrafo, la página. Sólo las experiencias cercanas o lejana
mente derivadas del hipertexto logran desestabilizar esa su
cesión ecuánime expresada por el renglón y la concatenación

textual. Pero se trata de una desestabilización acotada, en la medida en que, cuando abandona la esfera digital, esa masa escrita debe volver al cerco de la jerarquía de la página y del soporte gráfico editorial.

Las dos experiencias de instalaciones a las que me refiero se apoyan en la idea y práctica de la copia –copia en el aspecto escritural de la palabra–. Cuando se trata de copiar sin servirse de procedimientos mecánicos, químicos o electrónicos, la única opción es repetir la escritura: la transcripción literal de la sucesión de palabras y signos que componen un texto. Es un tipo de propuesta artística que instala en un lugar reconocible la manualidad, es decir, el empeño físico relacionado con la proposición estético-conceptual. Digamos, la tarea material es condición excluyente para que la obra tenga ese valor, porque de otro modo la dimensión conceptual se debilitaría en la medida en que quedaría reducida, como a veces ocurre en otros casos, a una mera idea. Trance físico entendido, también, como ejercicio de destrezas propiamente plásticas cuyo esfuerzo o virtuosismo viene a compensar el pragmatismo conceptual de la obra. Me refiero a una obra de Fabio Kacero, por un lado, y a una serie de sesiones performáticas, que se derivan en obras, de Tim Youd.

No tuve oportunidad de ver la instalación de Kacero, una versión manuscrita de "Pierre Menard, autor del Quijote", el famoso relato de Borges.[8] Mi impresión es que la idea de

[8] Esta instalación formó parte de la retrospectiva de F. Kacero, *Detournalia*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 3 de julio – 19 de octubre de 2014. Para entonces estaba lejos de Buenos Aires. Pedí a dos amigos que trataran de conseguir el catálogo de la muestra; a uno le dijeron que se había

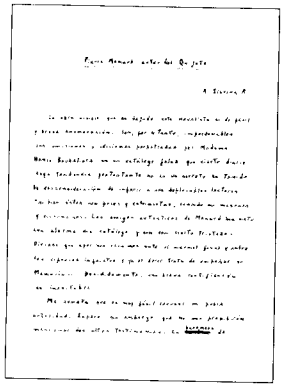
copia está presente en un sentido especialmente manual antes que pictórico. Kacero desestima la opción de una mera transcripción literal (para la cual sería suficiente con reescribir la textualidad, ejerciendo cualquier escritura), pero también descarta emular el manuscrito de Borges (para ello habría debido asumir cada página del original como una combinatoria precisa de grafía, líneas, inclinaciones y deslizamientos, donde por otra parte la densidad del trazo, la naturaleza específica del papel, etc., habrían tenido tremenda incidencia). Más bien, la intención parece haber sido alcanzar las letras de Borges tomadas individualmente –acaso como postulado irónico a favor de una eventual familia tipográfica–, pero al costo de evitar la mancha escritural, o sea, el verdadero lienzo de todo escritor: el manuscrito como despliegue plástico sobre una superficie blanca, la página, y en negociación con ella.

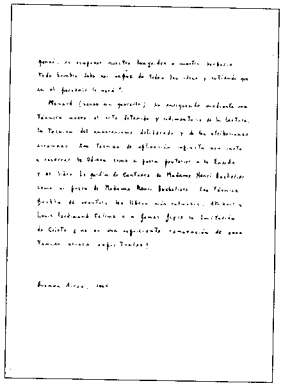
El empeño grafológico da como resultado una reproducción no técnica (no mediada por la tecnología; ¿habría que decir reproducción *atécnica*?) del manuscrito de Borges. Hay un esfuerzo de adaptación manual, suponemos, y convergencia caligráfica. Kacero conquista la letra del autor; la "saca" como si se tratara del trazo inimitable de un artista –y en verdad lo

agotado, a otro que no se había publicado por falta de fondos. Este último, solidario con mi curiosidad, fue a tomar fotos y videos de la muestra, que luego me mandó, aunque obviamente son difíciles de reproducir aquí.

[9] ¿Una especie de *Lorem ipsum* borgeano? A lo mejor se trate en parte de eso, en la medida en que lo borgeano, a cualquier nivel, se ha convertido desde hace tiempo en una lengua franca a través de la cual distintos registros e intenciones estéticas encuentran campo propicio de donde extraer sentidos comunes conceptuales, con umbrales de despliegue crítico asegurado.

es–.[10] De hecho, la propuesta también se sirve de la oscilación o ambivalencia que puede haber entre la noción de "copia" y la de "imitación". Si bien toda escritura caligráfica es única por definición y en mayor o menor grado impugna, por artera, la idea de imitación, la idea de copia o emulación requiere de una convalidación previa: en este caso es el original, y los atributos que irradia, o sea la letra de Borges en tanto autor de sus obras, aquello que hace pertinente y no irrelevante la operación de Kacero.





[10] Cambié unos mensajes con Kacero relacionados con su instalación mientras estaba con los últimos detalles del libro. Cito esta frase suya, que relata una secuela en apariencia perdurable de la operación y alguna de sus premisas: "(...) una vez que decidí la apropiación (...) del cuento, no me pareció incluso que la letra de Borges fuera un elemento necesario para la obra. Sin embargo la conservé. Por otro lado, mi propia letra después nunca volvió a ser la misma, quedó como en una especie de *mix* entre la de Borges y la mía anterior. *Fusión exitosa*, como informa con neutralidad la máquina de Brundle en la película *La mosca*, al gestar el híbrido monstruoso". F. Kacero, 17 de abril de 2015.

Por otra parte, la oscilación entre las ideas de copia y de imitación también planea también sobre el relato de Borges. El narrador quiere creer que Menard ha imitado a Cervantes de un modo tan característico y único que ha conseguido los mismos resultados literarios; mientras tanto, en un nivel secundario del texto tiende a dejar en claro que, en realidad, Menard "copió" el Quijote, y que por lo tanto la inteligencia que se le atribuye a su genio en realidad obedece a la lectura de la que se hace cargo el narrador. Es como si el relato dijera: Menard fue un genio al imitar a Cervantes; no así si meramente lo copió.[11]

Ahora bien, el original del "Pierre Menard..." ha quedado como soporte icónico del empeño manual de Borges, y también obviamente como documento filológico de un artefacto textual (para los estudiosos que se detienen ejemplarmente en las enmiendas, los agregados y las tachaduras). El original de Kacero toma prestado del original borgeano una noción de autoridad a la que acata de un modo, por lo menos a primera vista, excesivo, quizá porque no resuelve la irresolución entre imitación y copia que plantea, y acaso necesita no resolver, la instalación.

Seis. La escritura manual siempre fue matriz y coartada de alineamiento simbólico. En las anécdotas iniciáticas de escritores es habitual encontrar experiencias de esmerada mímesis

[11] Es verdad que simplifico bastante las implicaciones conceptuales del Menard de Borges. En especial las vinculadas con el papel de la lectura, que no menciono por temor a un fatal deslizamiento. Desde ese punto de vista, este relato probablemente resulte el menos inspirador de todos los de Borges para una eventual imaginación caligráfica.

caligráfica como una búsqueda de apropiación estética e intelectual, cuando no de impregnación moral o espiritual, con aquel escritor por sobre todos los demás admirado, el de una forma dolorosamente ajena pero decisiva. Esa confianza en las virtudes pedagógicas instantáneas de la caligrafía del prójimo puede verse como muestra de la muy magra conciencia pictórica que, en general, el escritor, como carácter, tiene sobre su propia letra escrita. La importancia suprema concedida a la letra manuscrita responde a una creencia ajena a la práctica propiamente literaria, al contrario de lo que ocurre con la plástica, donde el trazo individual es central para definir desarrollos, estilos y procedimientos.

Y sin embargo la escritura es un gran tema literario, en la medida en que la letra manuscrita es cada vez más una gran prueba fáctica, en un contexto paulatinamente más escaso de ellas, de autorreflexividad. Puede recordarse ese verdadero *leit motiv* de Mario Levrero, cuando en *El discurso vacío* se obliga a ejercicios de cambio de caligrafía como un modo de mejoramiento del propio carácter moral y de las virtudes de su creación. O también el cambio que implicó para Robert Walser dejar la pluma, el objeto que según sentía lo aniquilaba como escritor, y adoptar un lápiz pequeño, lo cual derivó en nuevo aprendizaje, resurrección caligráfica y regreso perdurable a la escritura para componer sus conocidos microgramas, más allá de la inestabilidad psicológica y, según él mismo aseguraba, con un mayor bienestar personal.

Es lícito entonces preguntarse: ¿qué fantasía o promesa anuncia el ejercicio manuscrito de Kacero sobre el Menard de Borges? ¿La apropiación de Borges y la de su procedimiento? ¿Son acaso posibilidades excluyentes? Acaso se trate de la

apropiación de lo más evidente: la forma manuscrita, sin el papel que le sirve de soporte: un botín fuera del tiempo que navega por la lengua franca de los originales, y que se sirve de su condición inmaterial para permanecer siempre a flote.

Supe a través de un amigo de un episodio de fabricación de originales protagonizado por un poeta, de nombre G. Un día mi amigo se cruza en Buenos Aires con G, que estaba buscando cuadernos pasados de moda en viejas librerías escolares. Una universidad norteamericana le ofrecía dinero por los originales de sus libros, y como ya no tenía algunos de ellos, o acaso nunca había conservado ninguno, estaba decidido a prepararlos sin obviar ningún detalle referido a la composición, digamos, de lo que serían los viejos manuscritos. Se trató de originales fabricados que llegaron a destino y hoy se conservan como lo que en realidad son, manuscritos. La historia recuerda las fotografías antedatadas y avejentadas que Man Ray, o su círculo inmediato, empezó a preparar una vez agotado el antiguo inventario de fotos *originales*.

Es probable que las aristas conceptuales de la operación de este poeta argentino se adapten a las intenciones más inmediatas del autor. Me refiero al hecho de que se trata de una experiencia bastante emblemática, en la que claramente una institución demanda algo que el artista está en condiciones de satisfacer, a costa de flexibilizar bastante la noción de original. Kacero también forjó un original para ser expuesto en una institución; la diferencia es que se trata de un original bendecido por la transparencia de su concepción, por un lado, y por el otro en que es precisamente

el gesto de apropiación el elemento que promete densidad conceptual a la obra. Digamos, si hay algo que G o Man Ray tenían vedado era precisamente el gesto apropiativo. Porque, de nuevo, la apropiación oscila entre la virtud y el fraude. Lo que en casos como el de Kacero debe ser explícito, en los de G y de Man Ray debe estar oculto.

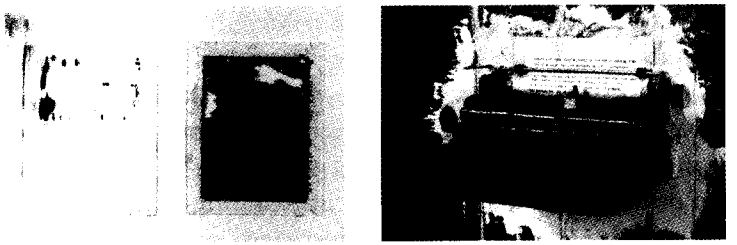
La idea de original es distinta y de diferente complejidad en el caso de Tim Youd. Su proyecto consiste en "pasar a máquina" aproximadamente cien obras *importantes* de la literatura. Para ello se sirve de primeras ediciones (el texto a copiar) y de máquinas de escribir similares a aquellas usadas por los autores cuando escribieron esas obras (esto implica un recorte sustancial en el corpus de Youd, ya que debe tratarse de autores que escribieron sus originales a máquina). Las performances de escritura pueden abarcar pocos meses y alcanzan una duración propia de los lugares donde se desarrollan, principalmente museos o bibliotecas –entidades que, por definición, tienen una relación conflictiva con lo efímero–. No son sesiones a la búsqueda de algún récord de permanencia frente a la máquina, sino más bien tranquilas jornadas de trabajo. Según puede verse en la página web del artista, para fines de 2014 ha pasado a máquina entre veinte y treinta novelas.[12]

[12] La página está en <www.timyoud.com>. Entre otras informaciones, en noviembre de 2014 se anunciaba el programa de perfomances de Youd hasta mediados de 2015, mencionando en muchos casos el modelo de máquina de escribir que iría a usar. Por ejemplo, en abril de ese año se preveía que transcribiera *Al faro*, de Virginia Woolf, servido de una Underwood Universal.

Decir pasadas a máquina puede confundir, y sin embargo no habría otra forma de describir la operación. Puede confundir porque se sobreentiende que quien pasa a máquina genera una copia escrita, y por lo tanto legible, del original, al modo acumulativo de Santiago Badariotti, el mayordomo de los Moreira Salles. Según mi opinión, si Youd hiciera eso podría ser visto como un justiciero que busca desenmascarar a Menard: copiar es un gesto mecánico, puede llegar a ser tan automático como un trabajo convencional de escribas o copistas. (Uno podría decir: en el mundo del arte, o se es Duchamp o Menard; en el mundo real, se es Santiago Badariotti.)

Pero Youd no genera un cuerpo textual sucesivo a partir de su copia, fundamentalmente porque no cambia de papel. El resultado de cada una de sus performances consiste en un díptico: una hoja saturada de tinta (negra en general), que es la superficie sobre la que se escribió toda la novela (fue propinándole el texto completo a una misma página); y otra hoja, que estaba tras la primera, que tiene hendiduras producidas por los tipos de la máquina y manchas de tinta en los sectores donde la primera hoja sufrió mayores daños.

Este trabajo de vocación residualista se completa con la exhibición de máquinas de escribir, hechas con cartón o madera liviana, que vienen a ser, en cada caso, copias de los modelos usados por Youd durante la performance. De manera que el visitante verá el texto abigarrado e ilegible de la transcripción, y también una copia bastarda del instrumento usado para aquella.



Una de las cosas más singulares de la propuesta de Youd es el contraste entre extrema materialidad y carácter serial o mecánico del procedimiento, por un lado, y la naturaleza supremamente elusiva del resultado, por el otro. El artista asume la actividad del transcriptor moderno, ese tecladista de escritorio cuya conciencia puede ausentarse siempre y cuando continúe tipeando como un autómata. O asume la subjetividad a lo *Bouvard et Pécuchet* de Santiago Badariotti. He tenido oportunidad de observar durante un rato su performance mientras pasaba a máquina *El sonido y la furia*, de William Faulkner, y pude notar que para Youd se trataba de un trance por completo ajeno al impulso romántico de la creación o al éxtasis conceptual del programa estético autocumplido, y que incluso se rodeaba de detalles que acentuaban el carácter pedestre y un tanto profano de la tarea, como dispositivos de audio para el trabajo, y frutas o yogur para la hora de almuerzo.

Su propuesta o extravagancia consiste en hacer caber la novela en una misma página. Uno ignora la relación que el artista establece con los errores de tecleado (desde una letra mal puesta hasta un salto de línea); pero dado que el resultado de la copia es ilegible, la pregunta por las erratas se

convierte en irrelevante. Uno confía en la honestidad performática y en la pericia mecanográfica de Youd (o sea, uno acepta que ese resultado se trata de la copia textual de *El sonido y la furia*), pero la morfología de ese objeto plano en que se ha convertido la obra hace que el papel súper ennegrecido exponga y oculte la novela, y esa misma performance, más allá de toda comprobación.

O sea, es un copiado cuyo método cancela la posibilidad de verificar la fidelidad y hasta la remisión al referente: esa mancha medio rectangular "es" *El sonido y la furia* sobre todo por el mandato de la consigna performática del artista, aun cuando signifique abolir la copia como versión legible. En un punto, Youd materializa el caos potencial inscripto en toda cadena textual, amenazada por el desorden eventual de la secuencia de letras que mantiene unidas (para Borges, su propio terror infantil frente a las páginas impresas). Esto quiere decir, desde mi punto de vista, que las páginas abigarradas de Youd vienen también a representar libros no-abiertos. Son tan ilegibles como un volumen cerrado, e idealmente semejantes al resultado que se obtendría de imponer sobre una misma superficie el contenido de cada página, a modo de un escaneo múltiple proyectado sobre un único plano.

Mientras tanto, la segunda parte del díptico de Youd supone ser la huella o el residuo de la inscripción mecánica. ¿Este resultado es una metáfora de la lectura, entendida como resonancia nunca uniforme de un original? También puede ser vista como señal. Youd actúa sobre una zona distinta a la de Kacero. Los dos eligen representar su trabajo en la esfera casi privada de cruces entre escritura y literatura.

El encuentro con ambos proyectos fue medio providencial. Supe de la obra de Kacero a través de la brillante nota de Matías Serra Bradford en el blog de Eterna Cadencia,[13] y, como dije, vi a Youd en acción en Rowan Oak, la casa museo de Faulkner, en la ciudad de Oxford, Mississippi.[14] Lo providencial consistió sobre todo en que desde tiempo atrás yo venía escribiendo sobre cuestiones vinculadas con el estatuto de la escritura en momentos en que las modalidades digitales cambian el sentido y el concepto de original físico. Ambas obras me permitieron, en primer lugar, comprobar la vigencia de tales problemas, en la medida en que también parecen interpelar a artistas provenientes de la plástica, y, en segundo lugar, pude verlas, quizá vanidosamente, como epifenómenos de mis inquietudes; en tal grado me parecieron del todo adecuadas que decidí continuar con ellas estas presentes notas generales dedicadas a una cuestión tan amplia y al mismo tiempo tan álgida para la práctica estética de los escritores.

Siete. Durante algunos años desgrabé clases en la universidad. Llevaba un viejo aparato a casete y me sentaba cerca del profesor. Luego, por la noche, transcribía lo que decía la cinta. La máquina de escribir era bastante antigua, de hierro forjado, con teclas de baquelita que debían hundirse hasta muy abajo. No escribía sobre papel común sino sobre los llamados esténciles, que eran hojas matrices para impresión en

[13] M. Serra Bradford: "Apuntes prepóstumos para un artista que actúa de muerto", en <blog.eternacadencia.com.ar/archives/37983>.

[14] Puede verse información sobre esta performance en la siguiente página de la Universidad de Mississippi: <museum.olemiss.edu/tim-youd-retypes-the-sound-and-the-fury>.

mimeógrafo. Los tipos de la máquina debían perforar el papel hectográfico, y para ello debía quitarse de la máquina la cinta entintada.[15] Cada clase daba como resultado dieciséis o dieciocho páginas de escritura troquelada más que propiamente escrita, un poco a la manera de Youd aunque, como puede imaginarse, no tan radical. Recuerdo las diminutas rebarbas que se depositaban en cualquier parte; un poco más pequeñas y prometían ser directamente polvo. Como era habitual que los tipos se empastaran, convenía limpiar cada letra con alcohol y un alfiler para remover el mayor sedimento posible.

Por otra parte era preciso tener cuidado con los errores, porque si eran demasiados podía perderse el esténcil y el texto transcripto desde el anterior. Para efectuar enmiendas estaba el corrector; así se le decía a la sustancia sintética de color blanco que se aplicaba, con el diminuto pincel adosado a la tapa del frasco, sobre el área a salvar. Debía untarse una capa delgada de corrector, esperar que se secara y después escribir el texto bueno en la nueva superficie. Un fallo de varios centímetros, debido por ejemplo a un salto textual o a una frase mal formulada, podía tornar imposible la enmienda, ya que cuanto más larga fuera la franja pintada, más degradados se verían los tipos y difícil de descifrar sería la nueva escritura.

A estas precauciones se añadía el paulatino espesamiento del corrector. Como contenía una solución alcohólica que le

[15] Esto, a la vez, derivaba en circunstancias curiosas, porque a veces cuando usaba la máquina para escribir normalmente, si me había olvidado de colocar la cinta el papel quedaba marcado por las huellas apenas visibles de los tipos.

permitía secarse con rapidez, el líquido remanente se iba haciendo más denso con el uso, y cuando se lo imponía sobre el esténcil podía empastarse demasiado, como si se tratara de un revoque a medio hacer o de un detalle a escala liliputiense de esas obras de Rafael Bueno, Anselm Kieffer u otros artistas, con gruesas capas de material sobre la superficie. A veces algunos esténciles quedaban decorados con franjas de pasta más o menos extensas, impuestas según un criterio horizontal, cuyas agregaciones blanquecinas absorbían la luz y parecían resaltar allí para camuflar palabras antes que para salvarlas.

Hay un adjetivo argentino para describir el resultado de esas operaciones: desprolijo. Pero era como extraer de esa actividad alguna virtud ilusoriamente estética. El punto en que escritura y objeto, pasando por lo diagramático, podían coincidir. Descripto ahora, todo esto puede sonar a prehistoria. Sin embargo en mi caso está muy presente, como si se tratara de un origen. Esas acciones de las que en su momento no hemos sido completamente conscientes en perspectiva, pero que parecen haber instalado una sensibilidad proyectada hacia el futuro, aun cuando luego terminaran siendo reemplazadas por otras prácticas. Describo todo esto no solamente por jactancia gremial –o sea, para indicar que me sentí escribiente antes que escritor–, sino también para señalar el tipo de impacto reminiscente que se puede tener frente a instalaciones u objetos vinculados con la escritura mecánica.

Por ejemplo, mucho antes de que yo destrozara esténciles, Carl Andre componía poemas de tipo escultórico, como algunos críticos han señalado, sirviéndose de máquinas de escribir. Al ver hace poco tiempo algunas de esas composiciones

diagramáticas pensé obviamente en la poesía concreta; pero al advertir que muchas de esas esculturas fueron levantadas a mediados de los años sesenta, no me costó asociarlas con el hecho de que por esa misma época, cuando tenía oportunidad, siendo niño yo jugaba con una máquina de escribir, a la que daba un uso similar, digamos, al de Andre. Ambos sacábamos el máximo provecho de la tabulación y de las columnas fijas de caracteres. (Estas funciones de las máquinas de escribir tan fácilmente ejecutables deben ser las únicas que se complicaron con los actuales procesadores de palabras, funciones que con estos requieren de aplicaciones especiales.) Pero Andre tenía obviamente en cuenta las palabras que usaba como fundamentos para aquellas construcciones, y al hacerlo postulaba en ellas la presencia de un rasgo material alternativo al de las cosas, pero tangible.[16]

Ocho. La relación con la escritura es a la vez práctica y abstracta. Estas observaciones que acabo de hacer, y los recuerdos asociados, como el que enseguida referiré, me llevaron a pensar que uno habitualmente entiende la propia relación con la literatura y los libros, de manera excluyente, en términos de cohabitación intelectual, aun cuando esta sea difusa, y sin embargo probablemente sea también esencial enfocarse, en ciertos casos, sobre una faceta más práctica de los hechos y la literatura, que es la misma dimensión pragmática de lo escrito. Hay una coexistencia con la escritura en general que pasa por trances y procedimientos, empíricos sobre todo, que vale la pena mencionar; y esto incluye obviamente

[16] Cf. Claire Gilman: "Drawing Time, Reading Time", en *Drawings Papers* 108, The Drawing Center, Nueva York, 2014.

los formatos electrónicos de escritura y la edición electrónica. Es notorio también que existe un vínculo, en mi opinión intrigante, entre textualidad y simulación que se desprende de los formatos electrónicos.

Un día estaba con un escritor, también llamado P, para quien desde un principio los procesadores de palabras han sido sus únicas herramientas de escritura. Comentábamos lo que cada uno estaba haciendo. En un momento salió la pregunta habitual, o sea, cómo uno se las arregla normalmente para escribir. En general se pasa rápido sobre esas cosas: horarios, hábitos más o menos disfuncionales, caprichos, manías, etc. Dije que en cierto momento usar el procesador de palabras se me había convertido en algo natural; es lo que mejor emula la escritura a mano en términos de plasticidad en el manejo del texto y también en términos de inmediatez: la escritura en computadora puede ser increíblemente próxima y envolvente.

El comentario habrá despertado la curiosidad de P, porque quiso saber de qué modo escribía antes de la computadora. La pregunta abrió una zona de recuerdos no ocultos pero sí celosamente agrupados: parecían provenir de un pasado extinguido y más aun, de una geografía olvidada del mundo. Y la pregunta también activó ráfagas de memoria y de impresiones contradictorias. Una de las cosas más curiosas fue percibir, mientras hablaba, la ignorancia de mi interlocutor sobre aspectos de la escritura previa a la computadora, como si se asomara a estrafalarias costumbres de otras épocas.

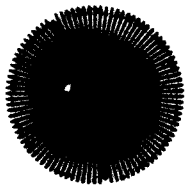
En pocos años había pasado por varios tipos de máquinas, una sucesión de actualizaciones medio acelerada que no sabía hacia dónde iba, pero que presentía inacabable. Escribí

en máquinas antiguas para las que se debía tener fuerza en los dedos –como mencioné más arriba–, y en electrónicas, prematuramente vetustas e incompletas antesalas de la escritura por computadora, aparatos que escribían gracias a un sistema llamado "de margarita". Entre las mecánicas, fui de aquellas antiguas a las portátiles de segunda mano, pasando por las típicas de escritorio, de tamaño para entonces considerado mediano, las Olivetti marrón claro, habituales en todo escritorio argentino en los setenta y ochenta.

Expliqué a mi amigo lo relacionado con la tinta, las cintas de dos colores, los carreteles, el mecanismo selector, las tabulaciones y los espaciados, los ruidos, etc. P escuchaba con el juicio suspendido; no había esperado una respuesta detallada. Pero me daba cuenta, yo estaba poseído no solamente por la retórica de la nostalgia sino también por la de la identidad. Recordé el empaste de los tipos, recién mencionado, cuyas volutas y cavidades se ensuciaban hasta el punto que imponían sobre la hoja unos moldes rechonchos parecidos a versiones obesas de las letras originales. Agregué que la máquina de escribir había sido para mí un dispositivo mecánico travestido en obstáculos múltiples, que sólo podía salvar con un arsenal de instrumentos auxiliares, y que recién con la computadora apreció la sencillez y naturalidad de la escritura a mano –habiendo dejado, sin embargo, la escritura manuscrita mucho tiempo antes–.[17]

[17] Es recomendable el estudio de Friedrich Kittler sobre la propagación de la máquina de escribir desde el siglo XIX. Proliferación industrial, por un lado, y nuevo factor de problemas vinculados con la escritura, por el otro. La máquina de escribir, aun en su prolongada etapa rudimentaria y bastante impráctica –por lo menos mirado desde hoy–, como instrumento de escritura o como su

Enseguida repasé la máquina "de bochita", esas robustas IBM Selectric, pesadas como iconos industrialistas, cuya escritura se resolvía gracias a una pequeña esfera metálica atestada de caracteres.[18] Y por último, luego de las IBM vinieron las electrónicas, bastante chatas y livianas.[19]



obstáculo, o también como herramienta de uso directo o indirecto para los autores -a través del dictado-, tuvo un impacto decisivo en la imaginación estética y conceptual relacionada con la creación y el carácter. Por ejemplo, la frase de Nietzsche a la que me refiero en la Advertencia, "Nuestras herramientas de escritura trabajan también sobre nuestros pensamientos", que deriva del empleo de una máquina de escribir, y que a su vez deriva en la adopción de un estilo aforístico, está presente en el trabajo de Kittler como *leit motiv* argumental de su investigación. Friedrich A. Kittler: *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, 1999.

[18] La bolilla se desplazaba a lo ancho del rodillo, ahora fijo. Se ponía en posición y estampaba el tipo gracias a un golpe seco sobre la cinta que sonaba con la violencia de una remachadora. Naturalmente, instruí -quizá cayendo en la redundancia-, buena parte de la historia de la escritura es una historia de golpes sobre superficies.

[19] En la parte superior del teclado traían un visor digital apaisado donde se leía el texto a medida que se iba escribiendo. La "margarita" propiamente dicha era un pequeño disco de plástico, con un agujero dentado en el centro, ajustable a la cabecera que se desplazaba a lo ancho del rodillo -también fijo-. La margarita giraba y, de acuerdo a la tecla accionada, el pétalo correspondiente golpeaba sobre el rodillo (sobre la cinta). La margarita tenía múltiples "pétalos" a lo largo de su perímetro, o sea, varillas flexibles en cuyos extremos estaban estampados los caracteres (una letra minúscula o mayúscula, un número o un signo de escritura). Por eso, uno tenía la opción de cambiar la tipografía reemplazando la margarita por otra que tuviera una familia distinta de letras (la misma opción que existía con la variedad de bochitas de las IBM).

Protocolos operativos que para mi amigo eran difusos e incomprensibles; y ante la reconstrucción que le ofrecía, oscilaba entre la nostalgia ajena, o prestada, y la incredulidad. A veces me veo como un enunciador de saberes en extinción o disolución –¿la literatura no consiste también en eso?–. Este diálogo fue uno de esos momentos. Similar a cuando ex fumadores exponen sus viejas ceremonias de encendido o apagado, los objetos con que se ayudaban, las teatralizaciones del fumar y la convivencia con los adminículos, etc. La escritura a máquina requería operaciones casi exclusivamente manuales, en esto emparentadas con las de los cigarrillos.[20] Ahora, al contrario, el procesamiento de palabras es de tal modo táctil que aparenta ser una faena completamente alejada de una idea de manipulación, y resulta casi abstracta por la extrema impasibilidad de la que puede predicarse, como el movimiento sutil de la mano cuando dibuja una letra sin pensarlo.[21]

Nueve. Como digo, la escritura ahora lo somete a uno a menos avatares prácticos y se relaciona de manera distinta con

[20] De hecho, en mi caso dejar de fumar coincidió con la adaptación a la computadora. Como si la desmaterialización de la escritura naturalmente hubiese abolido algunos hábitos también rodeados de mediaciones mecánicas o materiales.

[21] Por lo demás, tengo el recuerdo de un periodo efímero de transición entre la máquina de escribir y el procesador de palabras -típicamente el Word-. Me refiero a los años en que el programa Word Perfect fue la principal herramienta de escritura en computadoras, que en su mayoría corrían con DOS, mientras Windows estaba lejos aún de convertirse en el sistema operativo predominante. El tipo de comandos de Word Perfect a través de combinaciones del teclado, la ausencia o inutilidad del mouse, pero sobre todo una pantalla que no mostraba las características de formato y diseño de página del documento como lo haría el Word hacían de la experiencia de escribir en computadora una actividad mucho más abstracta y libre de la idea de emulación en que terminó siendo.

nuestras ideas y premisas sobre su condición. Mi recuerdo del trabajo con escritos a máquina es de distintos pasos de composición manual, en los que intervenían varios "útiles de escritorio", herramientas un tanto escolares vistas desde ahora. Y al contrario, mi impresión respecto de la operación actual de textos electrónicos es que, en primer lugar y sobre todo, estos no existen sino como reverberación de una fuente que no se localiza en algún lugar físicamente verificable.

Supongo que esa distancia se traduce en una relación diferencial con lo escrito y en una distinta aproximación a su práctica. Me refiero a una extrema materialidad, que llevaba a asumir de manera física todos los pasos de escritura –corrección, gestión, cotejo de versiones, etc.–, comparada con una serie actual de operaciones de digitación casi indiscriminadas, en tanto requieren de un mismo tipo de procesos sólo mediados por el teclado, que nunca precisan cambiar de soporte ni materializarse para pasar a la siguiente etapa de composición.

La intangibilidad de lo escrito a veces se revierte sobre la relación inestable, y de por sí también intangible, que la escritura establece con lo que busca decir. La escritura inmaterial, como la que vemos en las pantallas cuando trabajamos con textos, aun los de variada naturaleza, no necesariamente literaria, postula un estatuto de latencia e incluso de reflexividad del que esos textos carecían en épocas anteriores, cuando se presentaban bajo formato físico y la escritura material era la única garantía de su preservación. De algún modo eran "ciertos", integraban una parte tangible de lo contingente, en la medida en que estaban apoyados en una operación física distintiva que les había dado entidad.

Y al contrario, encuentro que la naturaleza un poco incierta o vagamente incandescente de la escritura digital precisa recostarse en una dimensión aun más abstracta y misteriosa, como si tomara prestados de la escritura física sólo atributos negativos: la escritura digital es todo lo que la escritura física no es. Ambas escrituras tienen diferente disposición. La escritura física se despliega alerta, está a merced de lo que ocurra a su alrededor y, de hecho, no puede dejar de lado los pasos efectuados; mientras que la escritura digital denota una impasible indiferencia frente a los avatares ciertos y a lo que ha dejado atrás, o sea, de este lado de la pantalla.

Llamo "presencia pensativa" a esa disposición de la textualidad. Jacques Rancière habla de "imagen pensativa" para referirse a ciertas fotos cuyo sentido está alejado de la intencionalidad de quien la tomó. La "pensatividad" de la imagen consistiría en una dimensión autónoma tanto del creador como del espectador, una especie de ganancia o residuo, depende de quién la considere, y que puede tomarse como una condición reflexiva y permanentemente inestable. Dice Rancière:

> Una imagen pensativa es una imagen que recela del pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de quien la ha producido y que surte efecto sobre el que la ve, sin relacionarla con un objeto determinado. La pensatividad designaría un estado determinado entre lo activo y lo pasivo.[22]

[22] Jacques Rancière: *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.

Entonces tomo la idea de "presencia pensativa" de la escritura, como metáfora del efecto de la textualidad inmaterial. Como dije antes, la escritura material, física, y la inmaterial, digital, tienen apelaciones opuestas en términos de inscripción y sobrevida. La pensatividad de la escritura digital provendría de la resonancia material de su forma (la escritura como incisión o marca sobre una superficie) en tanto pervivencia en un medio para el que esa materialidad es sobre todo una simulación; la simulación de la escritura material. En otras palabras, la escritura digital tendría un estatuto analógico: no respecto de sus referentes discursivos (cosa que siempre toda escritura soñó –traicionar–), sino respecto de sus soportes y materialidad textual.

Me gusta la idea de inferir una dosis de dinamismo variable en un objeto en apariencia dado, pasivo en el sentido de fijado e inmodificable, aunque potencialmente elocuente, como es la imagen fotográfica. Diría que se comporta como un núcleo de actividad en un nivel embrionario, a su modo pasivo, como si lanzara miradas imprecisables.

Supongo que Rancière otorga a esa condición el nombre de "pensativa" porque el mismo sentido inestable de las fotos, que en los casos analizados responde a ciertas características físicas y de temporalidad, las somete a un régimen de ambigüedad; son omnipresentes y elusivas a un mismo tiempo. Por otra parte, Rancière sugiere la idea de recelo como si predicara las imágenes de una voluntad o disposición psicológica activa. En un punto, podría decirse que el recelo es el ademán más autorreflexivo y emocional del pensamiento. Entonces, acaso la escritura inmaterial se sobrepone a la fragilidad de su condición virtual a través de su presencia autorreflexiva –recelosa–.

En la metáfora de la imagen pensativa encontré una noción afín a los alcances de la escritura inmaterial que intento precisar. La pensatividad del texto digital provendría del conflicto entre la marca físico-tipográfica inscripta en toda escritura, incluida la digital (ya que se entiende por escritura un sistema de signos que como tales provienen de aquellos que servían como inscripciones), y una condición inmaterial y de postulación provisoria, en el sentido de inestable, que procede del destello virtual. Esa condición flotante de la escritura sobre la pantalla me hace pensar en ella como poseedora de una entidad más distintiva y ajustada que la física. Como si la presencia electrónica, al ser inmaterial, se hermanara mejor a la insustancialidad de las palabras y a la habitual ambigüedad que muchas veces evocan.

Diez. Hace varios años comencé a publicar un blog. Un poco de manera inconstante, o descuidada, o las dos cosas a la vez; y creo que lo sigo haciendo de ese modo. Pero su presencia, siendo lateral y a veces extemporánea, cambió en su momento la forma como entiendo mi propia escritura. Este blog consiste en una serie de escritos de distinta índole. No lo tomo como un sitio donde colgar opiniones o anunciar cosas relacionadas con mis libros. Aprovecho el espacio gratuito y las plantillas predefinidas para poner fragmentos textuales, ensayos y escritura dispersa en general. Los comentarios no están activados y tampoco hay enlaces a otras páginas. Es de algún modo un sitio un poco autista, o que pretende ser lo más silente posible.

Si bien en un primer momento tomé el blog como una plataforma de lectura, más tarde fui plegándome a esa presencia y temporalidad particulares que, si no impone, sin duda

propicia a partir de la permanente somnolencia de lo que aparece escrito.[23]

Mi impresión es que por un lado está la letra impresa, publicada en su mayor parte bajo el formato libro, para decirlo de un modo genérico: me refiero a publicada sobre papel. Y del otro lado está la letra virtual, visible si uno se sirve de las pantallas digitales. La letra impresa asume obligadamente una presencia fosilizada; los libros componen un cementerio visitable en las bibliotecas, pero ya bastante enmudecidos simbólicamente debido al estatuto definitivo de su materialidad. Ciertos típicos avatares físicos, por ejemplo la declinación del papel y otras consecuencias del paso del tiempo, son cosas que hablan de la extraña caducidad de estos objetos, que por su naturaleza, sin embargo, postulan una gran estabilidad: cuanto más corren el riesgo de desagregarse, más contundentemente material parece ser su presencia.

En el blog asumo que puedo ser el editor de mí mismo, de un modo tendencialmente distinto a mi rol o lugar cuando se trata de originales. La página en internet me permite sortear el formato libro y otras unidades relacionadas, como

[23] En este sentido, me parece completamente adecuada la metáfora del alojamiento con que se designa la asignación de espacio y memoria en los servidores. Hay algo medio avieso y parasitario en disfrutar de alojamiento. Remite a una forma de inercia, o de existencia clandestina, en todo caso fluctuante entre lo sigiloso y lo furtivo: todo alojamiento es en general provisorio -porque si no lo fuera lo llamaríamos de otro modo-, y por lo tanto resulta sospechoso. Extraña sensación la de tener el propio texto "alojado" en un sitio, como si fuera una presencia momentánea, aunque de hecho esa presencia se pueda perpetuar, por su misma condición abstracta, indefinidamente.

también poner en combinación textos con diferente rango de existencia física. Nada impide, por ejemplo, titular del mismo modo fragmentos textuales de una novela y fotografías de fragmentos manuscritos del mismo texto. La imagen del "original" caligráfico es más aurática que el texto correspondiente, pero la escritura virtual asume una presencia más enigmática, diría candorosa o autosuficiente, que la protege de los entuertos físicos.

Como objetos inertes a la espera de la clave que los reviva, los textos virtuales encuentran refugio en un páramo que les promete inmutabilidad –a diferencia de los textos impresos, encadenados al tiempo y a las condiciones físicas debido a su naturaleza tangible–. Por ello es tan distinta la condición disponible de ambos tipos de textualidad. La textualidad digital (me refiero al texto sobre la pantalla plana, sin mayores marcas de diseño, como si se tratara de un chorro de letras inevitable y groseramente organizado por un ancho pautado por la pantalla) sostiene una promesa de permanencia sin cambios. A veces latente y a veces directamente somnolienta, la escritura electrónica concede un acceso a primera vista constante pero siempre equívoco. Por su parte, la escritura impresa tiende a descansar de otro modo, en otro tipo de páramo: el de las jerarquías y las huellas ciertas, propio de la impresión gráfica, de los archivos, catálogos o clasificaciones, y de la organización material de las cosas.

En un punto, creo que se llevan mejor con mi escritura los atributos de la presencia electrónica que los atributos de la presencia física. Por eso a veces me tienta colgar textos en internet, porque allí prometen tener una existencia continua

que en apariencia se desentiende de los avatares terrenos. Una promesa de olvido y persistencia al mismo tiempo.

Desvío: ejemplos

Me gustaría proponer un ejemplo de esta presencia diferencial a la que se somete lo escrito (y también la mirada sobre lo escrito) cuando el texto ha sido impreso y cuando se expone en formato digital. Recurro a una verificación empírica realizada no hace mucho, cuando tomé un par de frases de *Zama*, novela de Antonio Di Benedetto, una de las novelas por la que tengo el más incondicional afecto y admiración, extensivos naturalmente al autor.

A continuación está el detalle de la página que contiene uno de los extractos. Y abajo está el texto transcripto en un programa de "notas", o sea, con casi nulas opciones de formato gráfico, simulando una captura parcial de pantalla. El resultado se obtiene de comparar las dos imágenes.

Recién comenzaba la tarde y tanto mal me había dado aquel día que me espantaba continuarlo. Pero no se puede renunciar a vivir medio día: o el resto de la eternidad o nada.

Probablemente sea arriesgado sostener que estas frases no dicen lo mismo; y sin embargo el diferente estatuto de materialidad

incide en la reverberación semántica, no del todo análoga en ambos casos. Ello obedece a que una misma cadena textual pone de manifiesto en un mismo plano de elocuencia, sin embargo, una diferente trama visual, que en este caso sirve como índice de la equivalencia entre ambos formatos; y por cierto, es sencillamente esta equivalencia la que induce a pensar en divergencias de acento o entonación.

Mi impresión es que ambos modelos proponen inclinaciones diferentes hacia lo real, tanto en lo que dicen como en lo que dejan de decir; no es que no digan lo mismo. La divergencia no pasa por una relación con la verdad objetiva o con la verdad de los hechos formulados por la novela, sino que las dos formas apuntan distinto hacia lo contextual-afectivo, por mandato de los dos estatutos gráficos puestos en escena. Como se sabe, no siempre ocurre que una misma frase diga lo mismo –al contrario–. Uno toma la cita:

> Recién comenzaba la tarde y tanto mal me había dado aquel día que me espantaba continuarlo. Pero no se puede renunciar a vivir medio día: o el resto de la eternidad o nada.[24]

En especial la segunda frase, una típica formulación de San Agustín en sus *Confesiones*. No obstante, más allá de los parecidos, tengo la impresión de que la composición "impresa" trama un vínculo con lo definitivo y postula un sentido más conclusivo que aquel supuesto por la captura de pantalla, cadena cuya escasa densidad, o inmaterialidad, formula un enunciado más hipotético.

[24] Antonio Di Benedetto: *Zama*, ediciones "doble p", Buenos Aires, 1956, p. 51.

Esta brecha en el énfasis sería efecto de la presencia pensativa asociada a la escritura digital. La diferencia de registro gráfico y de soporte postula también, para ambos formatos, entonaciones verbales no coincidentes, como si se tratara de emisiones afectivamente alternativas de un mismo texto. La presencia impresa es más incólume y grave; la otra es más inestable y, de algún modo, secretiva: una consistencia ligera que parece alerta porque esconde algo, y que apunta en este sentido a una franja, como digo, afeccional. ¿Esto se debe a que la captura de pantalla conserva los atributos de lo recién escrito y, en este sentido, titila a merced del riesgo de cambio textual –de regreso a una formulación anterior o directamente de desaparición– gracias al mismo temperamento dactilar de donde proviene su naturaleza digital?

Por su parte, la captura del texto publicado sobre papel asume todas las condiciones de permanencia e intangibilidad que la versión inestable, digital, es incapaz de garantizar. Tanto es así que resulta difícil pensar en estos modelos sin presumir que cada uno es reverso maquiavélico del otro. En el primer caso –el texto impreso–, su presencia material remite a una fuerte relación con la noción y práctica del archivo propia de la acumulación histórica de saberes e información; esta obviedad es índice de la implicación entre registro clasificatorio y letra impresa. A la inversa, la textualidad no impresa es prueba de una desestabilización inherente a toda escritura inmaterial, la cual, para la noción convencional de archivo material, es genéricamente bastante movediza, por no decir volátil.

Acaso esta sencilla comparación visual entre ambos formatos grafique la batalla planteada entre la fijación de la escritura

como garantía de saberes establecidos, y sobre todo de la relación entre ellos, y propuestas que proponen la inestabilidad y la falta de fijación jerárquica de la palabra como un nuevo género de relato narrativo o científico.

Siempre hubo una fricción entre palabra escrita, cambiante, y mundo material, fijado. La filosofía, la literatura y pensamientos derivados dan cuenta de ello. La escritura digital vendría a desestabilizar también esa oposición basada en un conflicto de referencialidad –lo que la palabra nombra versus lo que la palabra puede querer decir–, en la medida en que la naturaleza a primera vista fluida e inestable de la esfera digital repercute en los géneros de archivos y en la noción de acervo fijados alrededor de las condiciones de la escritura material y su gran epifenómeno, el mundo de la letra impresa consagrado por la copia y la reproducción.

Once. La letra impresa se opone a la presencia pensativa de la escritura. La hegemonía de lo impreso, asociada a la fijación histórica de saberes y discursos, incluso de aquellas discursividades que promueven la impugnación de las dominantes, hace del silenciamiento de la presencia pensativa de las escrituras manuales o digitales una de sus condiciones de existencia. Es la garantía de su posición dominante como formato de escritura, y de su proverbial adaptabilidad a las categorías utilizadas en la administración y clasificación de archivos de saber y de información. Tan férreo es el dominio ejercido por la letra impresa que hasta las textualidades, digamos, más pensativas acaban siendo disciplinadas.

En este sentido, quizás una de las pocas opciones de una escritura que busque preservar su aliento primario de pensatividad

sea transfigurar una voluntad gráfica alternativa (lo manuscrito, lo digital) en operaciones y modulaciones estrictamente narrativas, relacionadas con la composición literaria en su sentido más constructivo, que reflejen la hesitación propia de toda escritura, de por sí con tendencia a ser siempre inestable.

O sea, me refiero a la *pensatividad* como una segunda aptitud reflexiva, o narrativa, hacia dentro del propio relato, que por voluntad de su propio registro hipotético y expansivo pueda rescatarlo de la amenaza de quedar encerrado en el universo de la literatura fosilizada por la fijación de sentido –conjunto al que pertenecen casi todos los relatos existentes–.

Si esto fuera así, entonces se podría identificar una pelea más o menos silenciosa entre ambas concepciones de escritura. En términos generales, una asertiva (la fijada físicamente por las instituciones vinculadas al libro y a lo impreso), y otra no asertiva (de un carácter más fluido y menos definitorio, a veces conceptual, que extrae su condición inestable del pulso manual y del pulso electrónico).[25]

Evidentemente una lucha desigual, en la que los modelos inestables, y por eso presencialmente débiles, sólo pueden tener éxito si se transmutan en formatos narrativos y estilos

[25] Sin olvidar, naturalmente, las corporaciones e instituciones detrás de las páginas de internet y de las redes, que operan de manera diferencial, desmaterializada pero tangible en el nivel de los procesos y protocolos, creando la ilusión de un mundo virtual de valores e intereses flexibles. Mi trabajo se detiene, sin embargo, en la pantalla como soporte de la escritura; la mayor parte del tiempo, y ejemplarmente, frente a un procesador sin conexión.

conceptuales que, desde el sentido y el encadenamiento prosódico asociado al de la sintaxis, apunten a trastocar la fosilización implícita en la letra impresa aun cuando recurran a ella para tratar de imponer un distinto régimen o naturaleza textual.

Doce. Algunas alternativas digitales ponen en peligro el principio de secuencialidad. En relación con lo propiamente digital, o sea, la faceta interactiva y la textura aparentemente inestable que le es inherente, en la medida en que un texto, en tanto no adquiera estatuto físico, de un modo ideal podría no darse por terminado y cerrado en ningún momento –y por ello podría seguir sometido al avatar de la destrucción–, las formas de creación colectiva que se practican en las llamadas humanidades digitales tienen también efectos en la mirada sobre la literatura bajo formato digital.

Uno de los efectos más inmediatos de las humanidades digitales, fuera de la disolución de los márgenes entre ciertos saberes, disciplinas y esquemas de circulación y formato textual, es la desestabilización, y a veces inadecuación, de la idea de autor como categoría determinante de la obra, por un lado, y de trabajo o documento conclusivo, por el otro. La obra parece más bien un proceso de resultados agregados, maniobras textuales o clasificatorias, en constante transformación y organizados según varios niveles de composición, muchos de los cuales conciernen prerrogativas de autoría.

Me pregunto si sería posible algo equivalente en literatura, esquemas de escritura múltiple que tiendan a cancelar por irrelevante la idea de autor. Pienso que sí y no al mismo tiempo. Por un lado, imagino, un buen número de proyectos o

resultados de las "humanidades digitales" en cualquier momento podrían ser considerados afines a la literatura, en la medida en que diseñan su propio lector e implican desafíos conceptuales absolutamente cercanos a esquemas de ficción o de discursividad estética. Sin embargo, por otro lado, no estoy seguro de que alrededor de esos formatos se prefigure una subjetividad precisa que permita crear una idea de lector más o menos convergente con esa modalidad.

Desde otro punto de vista, supongo que la escritura inmaterial –o sea, la escritura en formato virtual, que idealmente es una escritura que tiene un carácter propio casi nulo porque es afín, como consecuencia de su proximidad abstracta, a la idea de la escritura carente de soporte que la confirme como inscripción– encuentra en la circulación electrónica su realización plena en tanto acontecimiento, también virtual, ya que, como toda escritura, paradójicamente, convive siempre con su postulación inmaterial.

La dimensión digital instala, por otra parte, en un mismo terreno ciertos tipos de textualidad que en el ámbito de la publicación física tienden a estar más segregados, porque precisan del esquema libro, del sello institucional representado por la edición y catalogación, para hacerse presentes en tanto textos legibles u operativos. Me refiero a notas, diarios, cartas, escritos privados, composiciones incompletas en general, etc. Estos tipos de escritura pueden circular ahora instantáneamente. Y sin embargo en muchos casos su forma de composición y modo de conservación implica que no existan como tales, en la medida en que esos textos marginales, al estar escritos sin soporte material, llegan a ser, muchas veces, definitiva y efectivamente efímeros –o eternamente

impertinentes, en la medida en que muchas veces la pertinencia de la textualidad marginal está dada por su precariedad o volatilidad física–. Pero a esto a lo mejor me refiero más adelante. Ahora trato de interrogar sobre las implicaciones netamente digitales cuando estas colorean no sólo la escritura de los textos sino también su concepción y construcción.

Trece. La narración es a veces porosa a la emulación como una forma de recortarse frente a la desintegración de discursos. Acostumbrados a las modalidades de escritura y lectura electrónicas, a veces se produce una convergencia medio alquímica entre paradigmas propios del cyber y categorías de representación narrativa. Pienso en una serie de tres relatos de Agustín Fernández Mallo, titulada "Mutaciones".[26] Se trata de viajes organizados como reconstrucciones de recorridos o situaciones previas, de otros. Uno de ellos es el descripto por Robert Smithson en su conocido ensayo "Un recorrido por los monumentos de Passaic". El título del relato de Fernández Mallo al que me refiero es "Un recorrido por *Los monumentos de Passaic* 2009".

El ensayo de Smithson describe su visita a un punto del río Passaic, en Nueva Jersey, Estados Unidos, y desarrolla una serie de reflexiones vinculadas con el paisaje y las imágenes tomadas en esos lugares. El relato de Fernández Mallo reconstruye el recorrido de Smithson, pero también navega por el ensayo propiamente dicho, haciéndolo objeto de citas, comparaciones y referencias tanto conceptuales como

[26] A. Fernández Mallo: *El Hacedor, de Borges (Remake)*, Alfaguara, Madrid, 2011, pp. 58-99.

físicas. Para ello repite el viaje de Smithson al modo de los periodistas, cronistas, documentalistas o investigadores contemporáneos en general, que siguen los trazos de antiguos viajeros naturalistas, exploradores o navegantes. Un elemento importante es que el recorrido de Fernández Mallo, si bien mimético, no es físico: más bien se sirve de Google Maps o Earth para llevarlo a cabo.

Así, uno advierte en este relato que la serie de tópicos narrativos, por lo común destinados a describir circunstancias decisivas del viaje (preparativos, cambios de ruta, coincidencias, desorientaciones, hallazgos, etc.) pertenecen al ámbito de las coordenadas virtuales y capturas gráficas. El narrador de Fernández Mallo se traslada junto con la pantalla, y en la "pequeña mano con guante blanco" que hace las veces de cursor se postula tanto un signo cultural vinculado con la época como la cifra de su propia subjetividad de viajero.[27] A la vez, las fotografías reproducidas en el texto oscilan entre las imágenes originales de Smithson y las tomadas por el autor con su teléfono celular durante el viaje frente a la pantalla de la computadora.

Entre las varias preguntas que plantea el relato, me interesa una idea vinculada con la literatura en tanto sistema a veces predispuesto a asumir las reglas de la simulación. La simulación se

[27] "(...) Regreso a Google Maps, y hago un primer zoom al mapa de la zona. El icono de Google Maps, que se desplaza por la pantalla cuando mueves el ratón, no es una flecha sino una mano con guante blanco [inevitablemente, mi primer recuerdo en esta caminata es entonces para Michael Jackson, fallecido hace pocos días]. Ahora paso por encima de ese primer monumento-puente (...)" A. Fernández Mallo: Ibíd., p. 61.

trata de un esquema de imitación en el que elementos y funciones son tomados de la realidad de un modo necesariamente analógico. Uno puede decir que es una representación sólo si restringe el significado de esta palabra. Al contrario, la simulación propone un vínculo directo y nunca desviado con el mundo que viene a simular, o imitar. La simulación también puede recrear sistemas cerrados o inexistentes, pero a condición de someterse a las reglas que los gobiernan como si fuera un esquema de realidad.

Los simuladores se extendieron desde el entrenamiento militar, y luego técnico pedagógico, también hacia el campo de los videojuegos y juegos de computadoras como una alternativa lúdica, en principio, o de entretenimiento; pero muchos de ellos proponen sintaxis narrativas específicas. En estas "Mutaciones" de Fernández Mallo creo que podemos encontrar relatos de simulaciones, en la medida en que la sesión digital (la computadora como herramienta de observación, el mapa digital como escenario físico, el teléfono celular como dispositivo de registro) se propone en tanto esquema sucedáneo no representativo, sino entre icónico y analógico, del mundo real –o más bien, de la geografía donde las cosas reales se organizan según los simuladores describen–.

El narrador de Fernández Mallo repone el viaje original de Smithson, para ello se acompaña de capturas provenientes de dos tiempos y de las observaciones conceptuales del autor, digamos, original. Pero también debe decirse que dada la vía indirecta de verificación del material original, una nueva conceptualización se esgrime ya desde que se elige esta forma digital de aproximarse. El resultado es una

cartografía en algunas circunstancias irónica y de a ratos literal, sin llegar a ser en ningún momento una reconstrucción de manera plena.

Tengo la impresión de que relatos como el de Fernández Mallo (¿discursos críticos discontinuos?, ¿variaciones textuales?, ¿versiones conceptuales?) revelan una modalidad literaria creciente, que también impregna sin embargo la literatura anterior en general –ya que opera sobre las estrategias de lectura del presente hacia el pasado, no sólo sobre las actuales estrategias de composición o creación verbal–. Sería algo así como un modo de simulación. La literatura ya no, o no solamente, como estrategia de representación sino como ámbito de simulación, al modo de las opciones digitales presentes en los mapas en línea, o directamente al modo de los juegos. La simulación brinda la posibilidad de operar sobre el universo representado; y ese universo representado en la pantalla se apoya en un conjunto de referencias analógicas.

Llevado a la literatura, este sistema sería como otra forma de realismo, que encontraría en la simulación el soporte para proponer variados pliegues de sensibilidad, alrededor de los cuales distintas subjetividades produzcan escenas más o menos desenfocadas, derivadas de testimonios, creencias y, sobre todo, experiencias vicarias.

Efectos de realidad

Habitualmente la literatura, estrictamente la narrativa, no es un arte de imágenes físicas. Esta condición permite la complejidad narrativa vinculada con las descripciones en general

y lo ecfrástico en particular. La narración intenta ofrecer visualizaciones, sabiendo que difícilmente puede proponer un resultado mimético. Sin embargo, un aspecto de lo literario posee una relación estrecha con lo visual en términos de situación icónica; me refiero a los manuscritos. El manuscrito en general no solamente ha alimentado las ilusiones filológicas, la investigación genética y otras variantes, desde el interés en la fijación hasta el seguimiento de la dispersión textual, sino que, en tanto "original", el manuscrito ha asumido el papel de soporte aurático e insustituible de la obra; una obra que, sin embargo, por su misma condición discursiva no posee naturalmente la idea de originalidad física. El manuscrito físico, por lo tanto, siempre ha sido garantía de verdad en su carácter analógico de sustrato, por un lado, y en su papel de inscripción sobre lo contingente, por el otro.

Catorce. La naturaleza virtual de la escritura digital ejerce sobre ella una amenaza ambigua. Como dije más arriba, la escritura inmaterial (representada idealmente en la pantalla del procesador) postula una fricción entre inmutabilidad (la supuesta promesa de permanencia y la ausencia de desgaste material) y fragilidad (el riesgo de que un colapso elimine los archivos, y la constante amenaza de variación). Hay una sobrevida instalada en la escritura inmaterial, diferente a la sobrevida instalada en la escritura material. La escritura material permanece como lo inscripto en la realidad, en los objetos ciertos, y como tal exhibe o preanuncia su caducidad. La escritura inmaterial tiende a evadir, al contrario, aunque no siempre con éxito, la catalogación y las bibliotecas, y tiene una relación conflictiva con la idea de original. Voy a referirme a aspectos derivados de estas condiciones de escritura y a

varios de sus efectos, creo que novedosos, en cierto modo, para la idea de realismo en la literatura.

Me interesa esta doble consistencia del manuscrito porque desde hace muchos años, a partir del éxito de los procesadores de palabras, el inventario de manuscritos tiende a disminuir de manera irrevocable. No solamente desaparecen los manuscritos de las obras, sino también las textualidades agregadas, como anotaciones, cartas, diarios, etc.; todo ese cotillón textual que en los escritores canonizados adquiere forma de misteriosa coronación o estela en ocasiones complementaria y alternativa a la obra propiamente dicha. Y por eso mismo, ante la virtual desaparición del manuscrito no se revela tanto la falta de soporte físico para la fijación textual recta, ya que de alguna manera los mismos autores o la misma crítica le han dado la espalda a la verdad supuestamente escondida para la genética textual; más bien lo que se revela es la pérdida aurática debido a la ausencia del original físico.

Un indicador de la disipación de este tipo de presencia aurática está dado justamente por la gran valoración de la actividad caligráfica remanente. Cada vez más se organizan exposiciones para mostrar manuscritos, y estos son conservados con cada vez mayor celo y comprados por más dinero. Y vemos cada vez más instalaciones o composiciones plásticas concebidas a partir de propuestas escriturarias –por ejemplo, la arriba mencionada de Fabio Kacero, u otras que se describirán más adelante–. Incluso el valor documental de los manuscritos ha cambiado, porque al poder ser calcados, escaneados y coagulados en sus detalles más insignificantes, sólo se ponen de manifiesto en su carácter de objeto material cierto –hecho, o sencillamente manipulado, por el autor–, como si se tratara de una desinencia

inesperada, en ocasiones milagrosa, y proliferante de preocupaciones hasta ahora meramente filológicas.[28]

[28] En 2013 se conmemoró el centenario de la publicación de *Por el camino de Swann*, primer volumen de *En busca del tiempo perdido*. La muestra incluía cuadernos con los manuscritos originales, pruebas de galera corregidas por el autor, borradores, cartas, escritos diversos, y también algunas postales de época que habían servido de inspiración a Marcel Proust. Como ocurre a veces con los fenómenos que atraen mucha gente, la mirada del observador se siente interpelada por la multitud más que por la convocatoria en sí. Es lo que me ocurrió en las dos oportunidades que intenté ver la exhibición. Por un lado podría decir que no era capaz de verla debido a la gran cantidad de gente frente a vitrinas y marcos; pero por otro lado sentía, al observar las miradas del público, que a través de ellas *veía mejor* el material exhibido y su verdadero significado. Los asistentes reflejaban algo parecido al ansia; respeto, naturalmente; pero también una curiosa delectación a primera vista vacía, no religiosa ni estética, acaso moral, aunque al mismo tiempo bastante distraída, intermitente o cansina. Buscaban una verdad que se pusiera de manifiesto instantáneamente, como consecuencia de la cercanía física tanto de la letra original como de los objetos manipulados por Proust. Era tan intensa la conducta reverencial de los asistentes, casi fúnebre, pero en ocasiones súbitamente desentendida, y tan ostensible el celo fastuoso con que eran custodiados esos papeles y trazos ahora convertidos en todavía más sacros, que la gente yendo y viniendo parecía agotada de buscar desentrañar cuestiones abstractas, lo cual tornaba abstracto al evento en su conjunto y su escenificación. La muestra se inscribía en la lógica de los museos, pero el material apelaba a la experiencia de las bibliotecas; había una lucha entre mirar y leer, que dado el carácter museístico de la exhibición –y de la letra liliputiense de Proust– ganaban las miradas antes que la lectura. *Marcel Proust and Swann's Way: 100th Anniversary*, Morgan Library and Museum, 15 de febrero - 28 de abril de 2013, Nueva York.
Una muestra de finales de 2014 puede ser ejemplo local del creciente interés entre estético e inspiracional –dando por sentado un interés filológico permanente y un tanto sumergido bajo la superficie– hacia originales y manuscritos literarios. En la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en Buenos Aires, se expusieron manuscritos literarios de una buena cantidad de autores argentinos. Casi todos cuentan con unas líneas de presentación, que apuntan a describir el tipo de operación literaria o material que los manuscritos del autor de que se trata reflejan. "Manuscritos literarios argentinos", septiembre-diciembre 2014. El catálogo lleva como título "Manuscritos literarios argentinos. Escenas de escritura".

Así, parecido a lo que Roland Barthes dijera acerca de ciertas fotografías, el original sería sencillamente aquello que ocurrió en el lugar y tiempo oportunos. Extremando los argumentos, la presencia del original anuncia que el autor no escribió todo lo que podría haber escrito, y que la grafía que se nos ofrece no es prueba excluyente de deliberación intelectual –ni por supuesto de conciencia crítica– sino efecto de eventuales trajines pedestres y manuales. Y precisamente la brecha entre el sostén inconsciente del pulso mientras se escribe y el valor testimonial y trascendente asignado a toda escritura manual que se precie de ser guardada, esa brecha atrapa la fascinación o curiosidad de quienes contemplan manuscritos de escritores famosos, porque traduce el momento en que se intuye que toda escritura es originalmente profana. Y que algo –el misterio de la belleza, la opinión de los entendidos, la historia literaria, el prestigio de las instituciones o sencillamente la inmediatez de la letra dibujada por el genio– señala a esa caligrafía como virtuosa y la rescata así de la indeterminación y por eso merece ser contemplada.

Quince. Boris Groys habla de la dialéctica desplegada alrededor de lo aurático una vez que la tecnología de la reproducción permite copias parecidas o similares al original. Dice Groys:[29]

> De hecho, el aura, tal y como la describió Benjamin, sólo adquiere su ser gracias a la moderna técnica de la reproducción. Es decir, el aura emerge en el preciso momento en el que está declinando. Surge precisamente por las mismas razones por las que desaparece. (...) La borradura de todas las diferencias visuales reconocibles entre el original y la copia es sólo potencial porque no elimina otra diferencia que existe entre ambos y que, aunque invisible, no es la menos decisiva: el original posee un aura que le falta a la copia. El original posee un aura porque tiene un contexto fijo, un lugar bien definido en el espacio; y por medio de ese lugar está inscrito también en la historia como un objeto singular y original.

[29] Boris Groys: "La topología del arte contemporáneo" (trad. de Ernesto Menéndez-Conde) en <lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html>.

Según este autor, el arte moderno está indisociablemente unido a la noción de creatividad, de eso se desprende la importancia del original como prueba y soporte (arte moderno contrario al momento posmoderno, crítico y deconstructivo, según él, y ambos distintos del momento contemporáneo, abierto y ausente en el espacio exterior a sí mismo).

En el caso de la literatura moderna, y creo que dada su relación tortuosa con el material, la creatividad individual ha tenido relaciones conflictivas con la idea de original. Ejemplos muy conocidos que respaldan esto son, por caso, la concepción tipográfica de "Un golpe de dados no abolirá el azar", o el hecho de que Joyce haya engrosado en un 40% el texto del *Ulises* en sesiones de corrección de galeras. En ambos casos, aunque con funciones diferentes, podemos ver la capacidad de irradiación de la serialidad técnica. La inspiración, digamos, ha venido de una forma reproducida. Es verdad que en tanto inspiración puede no ser un correlato de lo aurático, pero esa suerte de "apropiación inversa" deja una huella intrigante en el resultado y replica aun más intrigantemente en su fuente.

Mientras tanto, asistimos a la clásica presión simbólica del original textual en *Los papeles de Aspern*; papeles que proyectan sobre el poseedor sus atributos imaginarios –aunque sólo a condición de que el propietario sea consciente de la crucial importancia de ellos–. Mallarmé, Joyce y James presentan tres posibilidades básicas de negociación con lo aurático en literatura. Lo aurático en la literatura moderna tiene un componente aporístico, y ello se debe a que como arte siempre ha necesitado la reproducción del original. Esa naturaleza intrigante del original se revierte intrigantemente sobre el arte que le da lugar.

Hay varias formas de reposición de lo aurático en literatura. (Y con esto quiero referirme, en realidad, a la resurrección del manuscrito por otras vías, la restauración de una emanación virtuosa en la misma dirección simbólica o imaginaria.) Incluso las a veces denostadas convenciones naturalistas o coloquialistas, que tienden a invisibilizar la mediación textual, pueden ser vistas como apuestas que, en tanto invocan una noción de autenticidad o espontaneidad, gravitan dentro del mundo de la reanimación. Pero me gustaría mencionar un ejemplo puntual en que la apelación a la resurrección del manuscrito está inscripta en lo discursivo como rasgo material del relato.

Se trata de *El entenado*, de Juan José Saer. Allí el narrador desgrana la experiencia del pasado mientras se apoya en un *leit motiv* ambiental. Por un lado están el cuenco de aceitunas y el vaso de vino, de los que se sirve mientras escribe, y también está el contacto de la pluma sobre el papel. Habla de la superficie rugosa, pero también del sonido de la pluma a medida que avanza. La repetición de

ese tópico no sólo naturaliza dentro de la novela la presencia del narrador y su curso autorreflexivo, sino que teatraliza la concepción del original, subrayando inmediatamente su condición material.

Esta decisión de Saer se relaciona mejor con los autores antes mencionados que con los modos contemporáneos de escritura. Una de las preguntas centrales, para mí, derivada de las técnicas de escritura actuales que carecen de soporte en papel, se vincula con la restitución de lo aurático por otros medios; o sea, la reanimación sustitutiva de un manuscrito inexistente. Mi impresión es que esa ausencia del original reverbera en la titilación de la pantalla, y que la presencia medio mortecina, incólume pero a merced del colapso más imprevisto, propone un estatuto lábil en el que la misma inestabilidad se convierte en soporte efectivo de su existencia apariencial. Es la pensatividad de este tipo de escritura a la que me refería más arriba.

Dieciséis. A veces ese estatuto analógico coloniza apelaciones de tipo realista. Textos donde predomina una verosimilitud particular que proviene, pienso, de una marca de procedimientos comunicativos vinculados a canales digitales, sobre la construcción y organización de la obra. Es por ejemplo el caso de los relatos que tomando los protocolos del chat, del twitter o del correo electrónico, etc., incorporan encabezados, dataciones o campos de los mensajes como una forma de actualizar esas entradas y esos vericuetos en términos de una renovada sensibilidad comunicativa. Es una dimensión residual de lo epistolar que ha ejercido una gran presión sobre la composición literaria. Así, pueden verse relatos construidos según criterios de reproducción escenográfica de la

pantalla, consistente en extrapolar herramientas digitales a formatos literarios convencionales.

En esos encabezados, correspondientes a distintos campos y a cada operación del teclado o nueva configuración de la imagen, podemos reconocer la presencia excluyente del dispositivo en tanto intermediación técnica. Son estrategias fuertemente icónicas y un poco acotadas desde un punto de vista constructivo, es cierto, y en su inocencia muestran también una pasividad poco crítica frente a estas metáforas técnicas provenientes del software, de las que toman prestada su elocuencia, digamos, gráfica, y en este sentido son también un poco naturalistas. Pero aun representando todo eso, tienen el carácter de señal: hay una presión ejercida por los nuevos formatos que acaso apunte a la configuración de nuevos tipos de verosímiles.

En el clásico ensayo sobre el efecto de realidad, Barthes registra la presencia en el relato moderno de ciertos elementos irrelevantes para el desarrollo de la peripecia.[30] Son típicamente las descripciones ambientales, los agregados ornamentales, los objetos ajenos a los conflictos. No se detiene, sin embargo, en la documentación de este tipo de presencias, sino que las inscribe en un régimen estético más amplio: los elementos ambientales serían pautas de un verosímil discursivo realista. No siempre ha predominado este verosímil, sostiene; hubo periodos, por ejemplo, en que el régimen era pictórico y por lo tanto los autores se

[30] R. Barthes: "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 1987, pp. 179-187.

despreocupaban de la pertinencia realista o psicológica de los elementos incluidos en los relatos, con tal de obedecer el verosímil descriptivo dominante.

Entiendo que la pensatividad de la escritura digital, o sea, sus condiciones específicas de irradiación y permanencia, en ocasiones induce la aparición de textos pertenecientes a verosímiles discursivos propios de estos nuevos formatos, que plantean vínculos insidiosos con el realismo, e incluso buscan una nueva articulación realista, asentada en condiciones constructivas digitales.

Me gustaría referirme a dos experiencias alejadas entre sí en varios aspectos, pero que tienen en común el hecho de concebir el plano textual, o sencillamente el plano de la página o la pantalla, como superficie en la que se negocian distintos elementos de lo real o lo simbólico, sin mayores preocupaciones por nociones de causalidad narrativa para el desarrollo, y que por otra parte extraen de los medios digitales unos materiales que funcionan como premisas de construcción textual y como tópicos conceptuales. Los resultados se apartan en general de formatos susceptibles de ser vistos en calidad de ficciones o testimonios, porque justamente remiten a una inscripción realista desacomodada, en cierto modo brusca debido a la distancia, en ambos casos diferente, de cualquier idea de ilación narrativa.

Propongo este fragmento de uno de los últimos libros publicados por Lorenzo García Vega, *Son gotas del autismo visual*, dedicado a testimoniar su así llamada experiencia discontinua como "narrador visual".

El personaje 36 abre los ojos, y entonces se encuentra en un mundo desolado.

Después me enfrento con lo verde que una vez vi, en Chichén Itzá.
Lo verde, y una neblina.
Pero desde ahí se levantan otros olores, otros sabores, experimentados antes, muchos años antes, en otro lugar, en el Central Australia, el Ingenio de mi infancia.

Chichén Itzá yuxtapuesta al Central Australia.
Esta alucinación me propone un delirante relato visual.
–Sello de correo donde diminuto campo de trigo junto a un, también diminuto, sol anaranjado.

Con la flechita del mouse se amplía ese diminuto paisaje que exhibe el sello de correo.
Y, sobre todo, al hacer clic, trigo y sol anaranjado, quedan definitivamente iluminados.

–Fijar, describir ese extraño momento en que, dentro de un día invernal, se inserta el fragmento de un luminoso día de verano.
Pero lo enrevesado del asunto es una extraña yuxtaposición en la que, sobre el extraño momento, se colocan subtextos góticos, ilustrando la visión de un edificio de película de terror donde, a un personaje, es como si una mano lo fuera dibujando, en el mismo poema donde se cuenta su vida. [31]

[31] Lorenzo García Vega: *Son gotas de autismo visual*, Mata-Mata Ediciones, Ciudad de Guatemala, 2010, pp. 75-76.

García Vega es un autor esencialmente performativo, construye relatos como si recuerdos, intuiciones o movimientos de la voluntad tuvieran entidad acústica y pudieran ser barajados, junto con datos de la historia y de la percepción, con la idea de organizar algo así como instalaciones verbales que aluden a una presentación imposible en términos prácticos, como si cada uno de esos elementos asumiera una presencia física palpable. Para ello a veces se inspira en las famosas cajitas de Joseph Cornell, que a modo de *leit motiv* menciona con frecuencia.

Suele ocurrir que adopte cápsulas de temporalidad (recuerdos firmes, imágenes o impresiones borrosas del pasado) y las describa como si fueran objetos ciertos que poseen una asombrosa –hasta para él mismo– adherencia, pero en general sin decidirse a incluirlos en las escenas que va componiendo. Un desarrollo puede abarcar olores, cambios de temperatura, ruidos, las promesas inscriptas en la vidriera de una tienda, imágenes de árboles asoleados o alguna portada del libro que acaba de leer. Cada uno de esos "objetos" se inscribe en un orden particular, que puede ser modal, espacial, temático, etc. La unidad de García Vega es la escena descripta; la secuencia flexible y arborescente que dibuja un relato, sometiendo distintas temporalidades y registros a la convivencia de lo simultáneo.

Así, podría decirse que García Vega lleva el procedimiento de Cornell a la pantalla de la computadora. Pero definirlo así sería describir la mitad de su enigma, porque sólo toma de la pantalla el argumento escénico para levantar un relato liberado de la sucesión temporal habitual. Hay una renuncia a

la narración, reemplazada por una idea de representación simultánea de aquello que de manera inevitable es diverso. Prácticamente una narración "plástica", como decía García Vega, elevada a proclama favorable a una distinta concepción de la experiencia.

Pueden mencionarse también las piezas de Carlos Gradin (1980), reunidas algunas de ellas en una edición que incluye textos poéticos y en prosa.[32] Casi todos los trabajos tienen como principio de construcción el buscador de Google y la organización textual de los resultados. Que el procedimiento de Gradin no persigue ceñirse a un nuevo modo de escritura automática resulta evidente a partir de algunos rasgos de su sistema.

En primer lugar, la figura de autor devenida cadena digital, "charly.gr". Me parece claro que no se trata de un heterónimo o de otro recurso tendiente a escamotear o subrayar el nombre, en la medida en que la formulación establece con el nombre propio una equivalencia explícita. Parece más bien un gesto orientado a golpear la puerta de la noción de autor, como si el sujeto que da forma a estos materiales se colocara en un lugar de enunciación diferente del convencional y se propusiera ser, explícitamente, más bien un gestor medio robótico de contenidos o cadenas textuales sobrevenidas a partir de la alimentación de ciertas consignas. Digo medio porque la deliberación de lo compositivo opera, como en el caso de las propuestas conceptuales, en un nivel alejado de las preguntas por el peso o pertinencia del

[32] charly.gr: *(spam)*, Ediciones Stanton, Buenos Aires, 2011.

significado –que sin embargo no deja de estar presente en el plano de las elecciones–.

En segundo lugar, el autor llamado charly.gr, aun aludiendo a su vocación autómata y proclamando su tendencia algorítmica, define las consignas de búsqueda según campos no explícitos pero ostensibles: la política, la retórica coloquial, el mundo de la moda y el espectáculo, ciertos iconos del pasado. Digamos, organiza instalaciones textuales a partir de resultados derivados de búsquedas específicas. La deliberación subjetiva del autor opera en la elección de las consignas de búsqueda, tendiendo un manto de insidiosa prescindencia frente a los resultados de esas búsquedas. No puede decirse que estemos frente a un programa naturalista o testimonial, precisamente porque lo que se pone de manifiesto con este procedimiento es la textura de mediaciones entre azarosas y automáticas que hay entre intenciones y resultados.[33]

La contraportada de *(spam)* es bastante explícita acerca de la modalidad de Gradin y sus estrategias de composición:

[33] Hablando de combinatorias, *Las lagunas inestables*, novela "inédita" de Milton Laufer, deja librada a la casualidad gobernada por algoritmos la organización de determinados pasajes. Se trata de elusivos momentos de recuperación del pasado por parte del protagonista, a través de recuerdos hilvanados a medias. La gramática constructiva de estos fragmentos se opone al formato libro en tanto texto coagulado, por cuanto postula que cada captura del documento, alojado en internet, será una versión única, distinta a todas las demás. Esto tiene, naturalmente, efectos sobre la noción de original textual –sea digital o no–, en la medida en que en general puede ser definido como una sucesión específica y única de palabras y frases. <http://miltonlaufer.com.ar/lagunas/>

> Los poemas y textos que integran *(spam)* fueron realizados mediante búsquedas en Google. Sus resultados fueron compilados y editados en forma de poemas, o tomados como punto de partida para escribir textos en prosa. "cae la tarde y", "y veo a los", "y veo a las", "Mau", "eran los tiempos de", "cigarrillos egipcios", "serán días", "voy buscando", "un saludo a los", "un saludo a las" fueron las frases ingresadas en el buscador (en "oldie games" no se utilizó ninguna frase en particular y a veces tampoco el buscador). Los textos y las búsquedas fueron realizados entre mayo de 2007 y julio de 2011.

Una obra digital suya, bastante citada, abiertamente instalativa y no apta para ser recogida en libro, es *El peronismo es como*. Usando el mismo procedimiento de búsqueda, organiza una secuencia prolongada de las frases que el buscador ha dado como resultado. Sobre un fondo de color verde, sin agregados gráficos, se va generando el texto mientras suena un tema tecno. Los versos no permanecen sobre la pantalla sino que son digitados letra por letra, sobre una misma línea en la parte superior –o a lo sumo la escritura ocupa a veces dos líneas, cuando se trata de respuestas de sintaxis elaborada o de comparaciones o equivalencias más complejas. Cada uno de los resultados calza con la consigna: es segundo término del comienzo de la cadena "el peronismo es como", que sin embargo ha aparecido sólo al comienzo.

Más allá del procedimiento de construcción, ya mencionado, y su inevitable vigencia, creo que es otro el elemento que hace de *El peronismo es como* una propuesta orientada, como digo, a un nuevo canon realista relacionado con un verosímil digital. Se trata de la consistencia de la enumeración metafórica,

apoyada precisamente en la velocidad y, sobre todo, en la presencia efímera de cada entrada. Ya no se trata de una enumeración caótica que se apoya en la memoria específica de la lectura para desplegar el evidente desorden semántico de su avance, sino de una enumeración textual que puede ser caótica pero sobre todo se presenta según la sintaxis de los formatos audiovisuales, aun cuando se trate de unidades textuales.[34]

¿El realismo se ha vuelto el más efímero de los simulacros? García Vega y Gradin toman prestado del arte instalativo su condición efímera, y por lo tanto difícilmente repetible. No pueden reconstruirse las cajas virtuales de García Vega en las que agrupa objetos inmateriales, como tampoco pueden reproducirse los resultados de alguna búsqueda de Gradin. Es un tipo de literatura que establece una relación conflictiva con la temporalidad, en la medida en que, como consecuencia de estar basada en la escritura, debería tender naturalmente a la permanencia, al contrario de lo que invoca.

Otro párrafo de Groys del ensayo referido a las instalaciones como forma excluyente del arte contemporáneo:

> La instalación es para nuestro tiempo lo que fue la novela para el siglo XIX. La novela fue una forma literaria que

[34] Últimamente he tratado de entrar a la dirección de *El peronismo es como*, en vano (probablemente Gradin haya dado de baja la instalación). Para ampliar la discusión alrededor de sus propuestas, sugiero el libro de Juan José Mendoza, de intereses más ampliamente digitales y vanguardistas, y un interesante artículo de Santiago Llach sobre poesía y política. J.J. Mendoza: *Escrituras past. Tradiciones y futurismos del siglo 21*, 17 grises, Bahía Blanca, 2011; S. Llach: "Lo que viene después, 1" en revista *Pampa*, Buenos Aires, septiembre de 2011.

incluyó a todas las demás formas literarias de aquel entonces; la instalación es una forma del arte que incluye todas las demás formas de arte.

Groys habla de las instalaciones y el uso de elementos disímiles: cosas del arte original, del reproducido, objetos materiales, etc. Es remarcable la comparación que hace con la novela del siglo XIX; supongo que bajo la premisa de identificarla como la forma realista por excelencia. Y proyectando un poco el argumento, yo diría que si existe la posibilidad de un realismo en literatura alejado de sus propias convenciones ahora agotadas, ello pasa por la idea de instalación en tanto artefacto que muestre la propia artificiosidad de la narración y al hacerlo conserve, más bien proteja, la materialidad externa de los objetos que exhibe o descubre.

Diecisiete. Ambas cuestiones se despliegan en lo que llamaría una tensión documental. La narración como relato que precisa del estatuto documental para, en una distancia respecto de él, distinguirse como ficción. No estoy seguro de que la referencia de Groys a las novelas del siglo XIX sea pertinente para hablar del arte contemporáneo. Por lo menos no para la literatura, que en lugar de buscar a través de un género la convergencia de todas las formas parece, al contrario, asistir a la proliferación exógena de formatos y, a través de estos, a la multiplicación de modelos de realismo, tomando a veces como inspiración o modelo elementos de la reproducción digital.

Subrayados, la era de las coartadas materiales

Un escritor husmea en talleres de artistas plásticos amigos, lugares saturados de desorden y objetos disímiles, con obras a medio terminar y otras abandonadas desde hace años; tanto que han dejado de ser obras inconclusas para parecer objetos oscilantes, cosas que fluctúan entre el trasto y el testimonio. El escritor pasea por esos talleres, donde todo se muestra aunado en un mismo punto del tiempo: el momento de la impresión "a primera vista"; y piensa que si existe un verdadero estatuto de la provisionalidad, se materializaría básicamente según cortes sincrónicos que deberían efectuarse sobre esos mismos talleres, para luego clasificar los resultados.

Se le ocurre entonces comparar esos galpones o cuartos llenos de cosas físicas y tangibles, con los objetos propios de los que se sirve para escribir. Naturalmente, encuentra grandes diferencias entre ambos grupos de cosas (esto es, de la sobredeterminación de los materiales concretos y de los objetos físicos, a la sobreabstracción de las superficies en blanco y las herramientas de escritura).

Luego, otro escritor husmea en bibliotecas de personas amigas. Lo que aparenta ser inocente está cargado de indiscreción. Tiene la sensación de hacer algo clandestino, y sin embargo no se esconde de la mirada de los dueños. Al contrario, se siente protegido por la confiada vigilancia a la que está sometido. El escritor no busca nada en particular pero espera encontrar algo revelador. Quiere descubrir en los libros marcas físicas de lectura –acotaciones, subrayados, dobleces, recuadros, en general cualquier incisión manual–,

como si se tratara de los secretos más protegidos por los anfitriones. Y no obstante no está a la búsqueda de lo inconfesable, sino de eso que vive en secreto tras cada marca: lo que considera un empeño de resurrección de la letra escrita.

Desde el punto de vista de su voluntad y deseo, las marcas auguran la recuperación del trazo físico de la escritura material, acaso nunca efectuado en la llamada era digital; y por lo tanto esas marcas sobre libros ajenos (ajenos porque pertenecen a los otros, en primer lugar, pero también porque han sido escritos por otros) aparecen ante sus ojos con esa mezcla de magia y ambigua justicia que en general poseen los actos restitutivos.

La tecnología rampante y cierto tipo de aplicación individual lo han llevado a ser una especie de fraile silencioso de la escritura inmaterial, cuyos destellos sobre la pantalla electrónica percibe como la contracara conceptual de la escritura física. Piensa por un lado en los libros impresos, por otro en las grandes colecciones no soportadas por manuscritos; y también en los futuros ahora vedados para cierto tipo de crítica textual. Piensa en los escritores heroicos que conciben sus textos como objetos anclados en lo tangible –heroicos porque no condescienden a abandonar la escritura manual–. Piensa en todo eso y otras cosas hasta llegar a algunos ejemplos que señala como emblemas de la ruina y límite de la cultura libresca vinculada con la literatura, en gran parte porque estamos sumidos en la era de las coartadas materiales.

Piensa, sobre todo, en dos cuestiones; por un lado, en las marcas que se hacen sobre los libros –y el extraño paisaje conceptual que se deriva de esas páginas, inocente o interesadamente

intervenidas–; y relacionado con esto, en diversos intentos de revivir lo oculto, o esencial, que supone se esconde en los manuscritos.

Dieciocho. Me refiero a la escritura entendida como intervención escrita o apropiativa sobre libros impresos, y propongo una cita sobre la lectura. En un relato de Osvaldo Lamborghini, "La causa justa", se dice del protagonista: "No leía, pero sus subrayados eran perfectos".[35] El personaje es un veterano linotipista, autodidacta como dicta el modelo. Lo atractivo de la frase es que está plagada de incógnitas, tiende a desestabilizar las nociones habituales sobre el acto de leer y sus derivados directos, por ejemplo, qué hacemos materialmente con lo que leemos. Es más conocida y mucho más citada otra frase de este autor; de resonancias también enigmáticas: "Publicar, después escribir". En un nivel de comprensión, podría equipararse el subrayar sin leer, con el escribir después de publicar.

El aliento macedoniano de estas postulaciones convive en ligero conflicto con las hipótesis y operaciones pedestres que se desprenden de ellas como fórmulas (en eso consiste el humor de Macedonio). El "publicar, después escribir" refiere a realizaciones del Lamborghini tardío, en las que tomaba un libro e intervenía la portada cambiándole el título y escribiendo su nombre: una vez hecho esto ya era un libro publicado y propio. Luego escribía en el blanco del interlineado de las hojas impresas, o dibujaba o pegaba figuras sobre ellas, etc. O sea, componía la obra después de "publicar".

[35] O. Lamborghini: *Novelas y cuentos*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003, p. 193.

La otra atribución es menos lúdica y apenas programática: "No leía, pero sus subrayados eran perfectos" remite al contexto ideologizado de los años setenta, al que Lamborghini perteneció sustancialmente, y en el que el subrayado libresco era no sólo una estrategia de extracción de valor simbólico y una forma de construir una segunda jerarquía textual, sino también, y sobre todo, significaba traducir la trama más o menos ecuánime de la concatenación según renglones y párrafos, a un sistema –o mercado– de consignas ideológicas o políticas más o menos relevantes o urgentes, transmisibles. Subrayar buscaba fijar un sentido, y así proponer una lectura presumiblemente recta, dentro del universo variable de los subrayados posibles. A esta funcionalidad performática alude la frase cuando invoca la idea de perfección.

Y es lo que la asignación evoca cuando después, en el apartado siguiente del relato (titulado también "La causa justa"), uno de los personajes reclama a otro que cumpla, bajo amenaza de castigo, con aquello que sus palabras prometieron por el solo hecho de haber sido pronunciadas. Este guardián de lo literal, que es extranjero y habla defectuosamente, *subraya* de manera ejemplar lo que otros dicen aun cuando sea incapaz de entender los matices de la expresión oral. Incluso podría decirse que gracias a hablar mal e ignorar los códigos relativos de lo coloquial, se erige como el más autorizado vigilante de la coherencia entre palabra y acto de los hablantes; del mismo modo que quien no lee sería el mejor indicado para acertar con los subrayados perfectos. Porque el subrayado perfecto, en tanto operación subjetiva y por lo tanto incuantificable, no es el más atinado ni el más certero, sino el más inspirado.

El subrayado asedia la lógica de la lectura, o sea, la progresión ecuánime de la línea, y de este modo irrumpe en la escritura del otro, en este caso del autor del que se trate, desde una lógica insólita. En un paso más adelante, el subrayado vendría a ser un generador de elipsis discursivas que se sirve de un tejido tramado por otro. Uno podría decir: el subrayado es la escritura por otros medios.

Me interesa esa postulación imprecisa del subrayado como mediación no siempre eficaz entre sujeto y saber; o sea, un subrayado inspirado que no precisa demostración de coherencia ni lógica de pertinencia, herramienta entre celosamente conceptual y subjetivamente literaria de acción individual sobre los libros. Porque el subrayado es de un modo ostensible un gesto de apropiación –o más bien una acción larval, privada y por lo tanto no bendecida por la crítica, de apropiacionismo; aunque en tanto tal, como sabemos, pasible de convertirse en hecho estético o plenamente literario si se verifican determinadas circunstancias vinculadas con el campo del arte en general–.

Pero también trataría de enfocarme en los subrayados –digo ahora subrayados para aludir a toda marca que hagamos con lápiz o tinta sobre el libro, desde anotaciones a signos en los márgenes– como una operación que, de un modo por lo general inadvertido, restituye una práctica, la de la escritura manual, de la que el libro está fatalmente alejado en tanto textualidad que casi con seguridad desde un comienzo no fue sino secuencia digital, o en todo caso de la que se fue alejando en la medida en que progresó como futura mercancía textual.

Así, por un lado tenemos los subrayados y por otro las escrituras caligráficas, cada vez más infrecuentes. La vieja vibración pictórica que está presente en los manuscritos conservados encuentra en los subrayados librescos cotidianos y acaso, en cierto nivel, irreflexivos, una inesperada e irónica sobrevida.

Diecinueve. Señalo algunos ejemplos bastante elocuentes de la posible y multifacética convivencia que puede proponerse entre libro y anotación. O mejor dicho, entre libro y nuevo original –si se quiere tomar la consigna apropiacionista de Lamborghini al pie de la letra–. Un libro realizado a partir de anotaciones de Borges puede brindarnos una pauta propiamente libresca, incluso bibliotecológica. En la Biblioteca Nacional argentina, con sede en Buenos Aires, se revisaron varios volúmenes dispersos que tenían en común el hecho de haber sido leídos y anotados por Borges durante sus años como director de la casa.[36]

A lo largo de varios años se recogieron los segmentos y los clasificaron acompañados por las acotaciones de Borges, explicadas profusamente por los editores. El nuevo libro tiene resultados paradójicos. En primer lugar, está organizado centralmente alrededor de las anotaciones borgeanas aun cuando, como comentarios propiamente dichos, tendieron a ocupar un lugar subsidiario y, digamos, advenedizo, en la jerarquía textual de cada libro comentado.

[36] Laura Rosato y Germán Álvarez (eds.); *Borges, libros y lecturas*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2010.

Esa inversión de prioridades tiene un efecto alejado del previsto, ya que enmudece la acotación borgeana para todo lector que no sea erudito en la materia de que se trate, y que no comparta el conjunto de premisas críticas de los editores. La intención desestabilizante, interpelativa, inherente a toda acotación, que posee un estatuto de réplica inscripto en su modalidad manuscrita, es así acallada al normalizarla como cuerpo consolidado de un nuevo formato libresco. A esto podría agregarse lo más evidente en la medida en que es gráfico: la evaporación de toda marca autógrafa. Una ausencia también capciosa en la medida en que, como sabemos, sólo la marca manual hecha por el lector adecuado rescata simbólicamente a determinado ejemplar del resto de los ejemplares seriados.

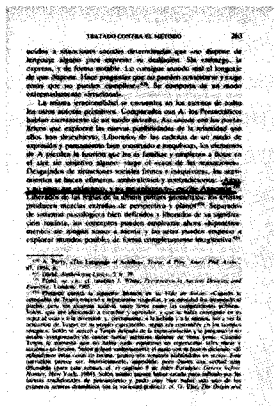
En lo que podría ser el otro extremo (el del subrayado anónimo, más bien indeterminado), un trabajo de Ezequiel Alemian, casi una *plaquette*, consiste en copias salteadas de páginas, de un libro de Paul Feyerabend, que contienen subrayados hechos a mano.[37] Algunas páginas, que no están en orden correlativo, tienen sólo un subrayado, otras dos. Y los subrayados son a veces más extensos que otros, pero nunca son muy extensos. Se trata de los típicos subrayados de lectores que buscan extraer una hebra de pensamiento o una frase conclusiva.

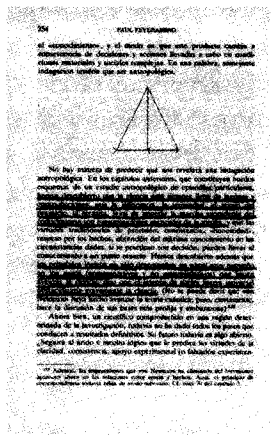
El lector tiene la posibilidad de leer el contexto de los subrayados, o sea, las páginas completas en las que están inscriptos.

[37] E. Alemian: *El tratado contra el método de Paul Feyerabend*, Spiral Jetty, Buenos Aires, 2010.

Pero también, si no tiene ganas o tiempo, lee solamente lo subrayado. Podría también encadenar los subrayados y leerlos secuencialmente, haciendo abstracción de la gran cantidad de texto no subrayado. Y llegado el caso también podría prestar más atención a lo no subrayado que a lo que sí lo está.

El libro se presenta entonces como una propuesta de varios métodos de lectura –como también de modos de lectura: ¿estamos leyendo una lectura?, ¿o nos están dramatizando una no-lectura?–. La obra expone un procedimiento específico basado en la copia y el subrayado, y por eso, como ocurre con aquellos libros animados por un procedimiento, a veces no es necesario leerlos para ver de qué vienen. Digamos, la obra se expresa a través de su forma. ¿Este tratado es la realización del subrayado lamborghiniano perfecto, que no requiere de lectura para ser dibujado?





Traigo este ejemplo de Alemian para hacer notar, o más bien proponer, esa suerte de ubicuidad de lo aurático, capaz de asentarse en un libro de texto, en la fotocopia que acoge los subrayados, y en los subrayados que tratan de fijar un contenido vinculado a la síntesis, como si buscara aislar ciertos párrafos de manera de que parezcan extrapolaciones de caprichoso origen.

Hay una actitud en ese texto según la cual le importa, incluso precisa, hacer un nuevo texto sirviéndose de intervenciones sobre otro. Pero ese otro no es un original; el autor –¿autor?: ¿es quien hace la fotocopia?, ¿quien dibuja el subrayado?, ¿quien reúne estas páginas?– no propone jerarquizar unas frases por sobre otras tomando el tratado de Feyerabend, ni obviamente se propone una reescritura de esta traducción.

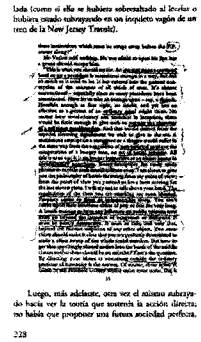
Tengo la impresión de que la propuesta es en gran medida producir aura a partir de una materialidad serial, crear un original que consista en la intervención sobre otro. Y esa intervención, si bien física, tiene los atributos de la escritura inmaterial. Las huellas de la manipulación introducen –uno podría decir que más bien reponen– la dimensión aurática, pero a condición de que esa manipulación sea lo bastante elusiva para no descubrir sus intenciones.[38]

[38] Quien fuera entre otras cosas uno de nuestros más conspicuos e inteligentes iconoclastas, Charlie Feiling, en la época de su paso por la universidad desarrolló una virtuosa inclinación afectiva y conceptual hacia las fotocopias en general y las de libros en particular. Las encuadernaba en gruesos anillados o guardaba dentro de sobres de segunda mano; montañas de papeles que ponía en los extremos de los estantes, para que no se quebraran. Muchos de los títulos fotocopiados resultaban de otro modo

Sin embargo, no todo trazo individual sobre una superficie impresa es garantía de vibración inmaterial. En *El camino de Ida,* de Ricardo Piglia, puede verse el caso de una marcación que, de tan funcional y "entrenada", reduce extremadamente la promesa de conmoción plástica inscripta en el procedimiento.[39] El libro incluye en la página 228 la imagen de una página de *El agente secreto*, novela de Joseph Conrad, que ha sido marcada por Ida. Las marcas son variadas y de diferente naturaleza, lo que permite suponer una jerarquía textual: cada rango de información es señalada de uno u otro modo. Renzi, que al describir las marcas precisa aclarar acerca de Ida: "No era de las que subrayan al boleo...", encuentra en ellas una comprobación: Ida descubrió al terrorista. La lectura le ha permitido descifrar el enigma, y las marcas efectuadas son la prueba. A la vez, esos signos, convertidos en lenguaje cifrado cuando Renzi los observa, sirven para transmitir el saber descubierto.

inaccesibles. Feiling sentía especial debilidad por las fotocopias baratas y de mala calidad, y sobre todo por aquellas cuya impresión se disipaba con el correr del tiempo debido al mal o escaso fijador utilizado para hacerlas. La deficiencia y precariedad técnicas otorgaban a estos facsímiles de libros una nobleza de la que carecían sus originales, o sea, los ejemplares impresos. La fotocopia borrosa establecía una consonancia más certera con la naturaleza volátil de la jerarquía de saberes; pero al contrario, el carácter efímero de ellas era un tributo al arduo e inestable trabajo de reproducción del conocimiento. Como si Feiling hubiera querido decir: toda erudición que se precie debe asentarse en una materialidad plebeya y en una técnica amenazada. Tres libros reúnen buena parte de la obra de C. E. Feiling: *Los cuatro elementos*, Norma, Buenos Aires, 2007 (tres novelas y una inconclusa); y *Con toda intención*, Sudamericana, Buenos Aires, 2005 (ensayos y artículos); *Amor a Roma*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995 (poemas).

[39] R. Piglia: *El camino de Ida*, Anagrama, Buenos Aires, 2013.


Ida (como si ella se hubiera sobresaltado al leerlas o hubiera estado subrayando en un impulso vagón de un tren de la New Jersey Transit).

Luego, más adelante, otra vez el mismo subrayado hacia ver la teoría que sostenía la acción directa: no había que proponer una futura sociedad perfecta.

228

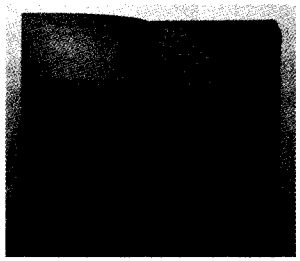
Veinte. Lo concreto es que marcas y anotaciones aluden a más de una gramática de lectura. ¿Por qué en algunos casos las marcas, y por ende toda inscripción manuscrita, prolongan la presencia o el aliento de quien las dibujó, aun cuando no sepamos de quién se trata y qué nos ha querido decir, y en otros casos ello no sucede? Creo que influye el vínculo de redundancia que el mismo texto establezca con la marcas. En el caso del libro de Alemian, la uniformidad de los subrayados enmudece la lectura que supuestamente representan, y al enmudecerla estos quedan como ambiguas herramientas de alguna expresión hipotética. Ese carácter aproximativo, y por ende desestabilizante, se potencia con la simple grafía del trazo manual. Al contrario, en el ejemplo de Piglia, la inclusión de esa página con marcaciones dentro de la narración deductiva –policíaca, crítica e ideológica– despoja a las marcaciones de cualquier posible irradiación que no esté vinculada con aquello que el texto busca leer en ellas.

También en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, se exhibió en 2014 un proyecto realizado por Esteban Feune titulado

"Leídos". Feune entrevistó a noventa y nueve escritores argentinos con la consigna de fotografiar marcas de uso o lectura en los libros de sus bibliotecas. Una de las intenciones explícitas de su proyecto es registrar...

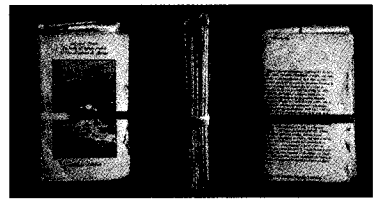
> Lo que no deja marcas visibles ni corpóreas: la lectura. Por eso, para rescatar esos testimonios del olvido o del secreto de sumario del romance que protagonizan lector y libro, estante y biblioteca, elegí a escritores de toda calaña. Los hay jóvenes y viejos, poetas y novelistas, consagrados y desconocidos...[40]

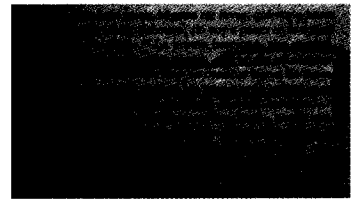
La intención de Feune es tanto arqueológica como restitutiva. Busca huellas materiales de una operación sin registro autónomo, como es la lectura; y durante la operación encuentra un paisaje múltiple. No sólo las acotaciones en lápiz o tinta, sino las señales de uso, de deterioro, de frecuentación multifacética de los libros.



[40] E. Feune de Colombi en *Leídos. Fotografías de libros intervenidos por 99 escritores*, Biblioteca Nacional, Sala Juan L. Ortiz, Buenos Aires, julio-agosto 2014. Las imágenes de esta página y de la siguiente corresponden a anotaciones o intervenciones de Alan Pauls, Beatriz Sarlo, Daniel Link y Teresa Arijón.

Al postular la búsqueda de un objeto evasivo e intangible como la lectura, Feune pone en evidencia, a través de sus fotos, una economía secreta y de lógica inversa: las marcas rescatan al libro, en tanto objeto físico, de su condición inerte aun cuando gracias a ellas estén condenados, en muchos casos, al deterioro más definitivo. De cada caso puede proponerse una cadena de resultados: por ejemplo la obra de Proust o de Marina Tsvietáieva.

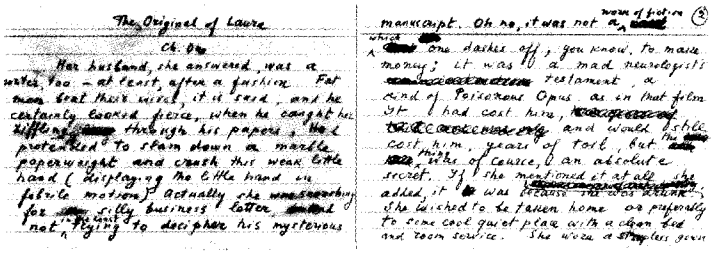




El sobreuso que la imagen muestra está dirigido al ejemplar, al libro, a la novela, al autor, a la literatura en general. El libro, viene a poner en claro una exposición como la de Feune, es una caja china no sólo por la cadena de letras y palabras que lo conforman. Lo es por aquello que encierra hacia adentro e incluye hacia afuera. Y porque está abierto, gracias al estatuto bidimensional de su extraña morfología, a admitir agregaciones de valor o sentido casi en un mismo plano de su presencia –me refiero a la página–.

Veintiuno. Me gustaría también referirme a dos casos que considero bastante ilustrativos. Ambos hablan de las actuales condiciones conceptuales de intervención estética, o en algunos casos editorial, vinculada con originales y anotaciones

librescas. Hace varios años el núcleo duro del mundo de la edición literaria propuso una convergencia puntual entre presencia inmutable y escondida de la anotación, y acontecimiento letrado masivo. Se trató de *El original de Laura*, de Vladimir Nabokov (Knopf, 2008). La promesa del libro consistió en que cada lector (en realidad cada propietario de una copia) podía poseer émulos de las fichas en las que el autor escribió esta novela en ciernes. No la imagen de las fichas sobre cada página, sino la reproducción exacta de ellas, en papel bastante grueso, enmarcadas por un troquelado que permitiera separar las figuras y de ese modo obtener piezas semejantes a las originales.

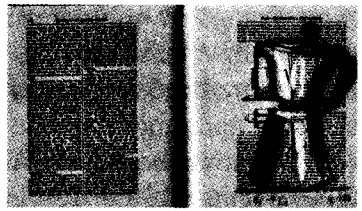


Tengo la impresión de que en términos auráticos, el resultado fue deplorable debido a la misma insistencia analógica y a la vanidad técnica de la emulación. En todas las páginas, por debajo del rectángulo correspondiente a la ficha, se reproducía el texto de cada una. Precisamente el esfuerzo por reconstruir el original, dando por sentada la reaparición de la vibración material, la bloqueaba y convertía a las fichas, una vez literalmente separadas de las páginas, en algo así como souvenirs de museo. Mientras tanto el libro

mostraba un profundo hueco rectangular, que podía servir como cofre secreto o evocar un sarcófago –uno podría decir: ese sarcófago representa la ceremonia fúnebre del libro impreso, que quiere que la literatura desaparezca con él, realizada mucho antes de su muerte efectiva–. Abría cualquier página y al pie del agujero veía el sintético texto de Nabokov. Por momentos ese vacío era notoriamente más elocuente, por mudo, que las cartulinas que lo habían rellenado con estridencia.

El otro ejemplo corresponde a William Kentridge, de gran trayectoria instalativa, y también autor de narraciones visuales autoconstructivas, uno de cuyos últimos libros, *No, It Is*, escenifica la borradura del objeto libro propiamente dicho para pasar a ser soporte de una o varias series figurativas.[41] Las secuencias impuestas sobre las páginas de algún libro que pertenece, por sus características, a algún género que borra la presencia del autor (me refiero a manuales o diccionarios antiguos, textos caducos como fuentes de referencias pero que han adquirido consistencia documental equivalente a su inutilidad práctica), no pueden ser tomadas solamente como referidas a motivos o tópicos de otras obras del artista, sino también como intervenciones que extraen su condición inspirativa de un plano neutralizado por el paso del tiempo y la geometría convencional de las columnas de libros de referencia.

[41] W. Kentridge: *No, It Is*, Fourthwall Books, Johannesburgo, 2012. Un libro más reciente del mismo artista, con la misma concepción radicaliza la idea ya desde el título: *2nd Hand Reading*, Fourthwall Books, Johanesburgo, 2014.



Por ello me arriesgaría a tomar estas imágenes como emblemas de un grado superlativo de anotación, que se diferencia del "publicar, después escribir" de Lamborghini por los distintos regímenes estéticos que funcionan detrás de ambas acciones, pero cuyos resultados, como objetos combinados, pertenecen a un mismo diagnóstico de agotamiento de la escritura serial por la pérdida de irradiación derivada de la cancelación definitiva de la letra escrita como actividad refleja de la propia escritura.

De nuevo sobre la franja aurática, en los casos de García Vega y Alemian se está frente a algo así como instalaciones verbales. Siendo de distinta naturaleza, ambas operaciones apelan a acciones verbales extremadamente acotadas, en el borde de la discursividad. Como si dijeran que la representación de lo aurático bajo los paradigmas de los modos digitales puede producirse sólo como sustracción y descolocamiento. Por un lado, el descolocamiento a la Brecht, o sea, haciendo de la conciencia de la artificiosidad el mecanismo que permite una plena confianza en la capacidad enunciativa de la obra; y por otro la sustracción, es decir, la negatividad, o sea el silencio que tiende a representar la extensa franja de lo no dicho.

Veintidós. Quisiera volver a un punto relacionado con la presencia de manuscritos y su recirculación facilitada por

estándares digitales de impresión. La irradiación simbólica del manuscrito permite, en ocasiones, recuperaciones en formato libro o bajo protocolos académicos que tienden a solapar, por medio de una nueva generación de ediciones de lujo, la ambivalencia inscripta en tales objetos eminentemente materiales. Ejemplo reciente es un libro de formato pequeño de Susan Howe, en el que sirviéndose de imágenes escaneadas de prestigiosos manuscritos literarios en los que se apoya a manera de ilustración, o más bien de referencia jerárquica, compone una disertación ensayística.[42]

El resultado es un extraño y por momentos impactante *collage* de manuscritos reproducidos, combinados con esquemas tipográficos compuestos a manera imitativa de aquellos, junto con una grave y pausada argumentación alrededor de cuestiones supuestamente trascendentes para la literatura. La navegación de Howe propone atravesar épocas y autores, identificando puntos de conexión para así sostener un discurso autónomo a todos ellos, y que de este modo sólo dependa del propio paseo de la autora por colecciones bibliográficas reservadas. Como si la gran literatura sólo pudiera asegurar su vigencia a través de lo más icónico y pictográfico de su condición original, que es la escritura manual –y como si esta garantizara la más perdurable síntesis a través del tiempo–.

También puede considerarse una tesis diferente: que la tecnología digital ha venido al rescate de la alta literatura, en un contexto en el que esta, incluso la idea misma de alta

[42] S. Howe: *Spontaneous Particulars. The Telepathy of Archives*, New Directions, Nueva York, 2014.

literatura, desde hace bastante y por varios motivos se encuentra bajo permanente amenaza. En la medida en que el manuscrito, en cualquiera de sus formas, se ha convertido en un canal naturalizado de la tecnología digital, industria y academia operan a favor de una actualización, en este caso mediante la resurrección de originales, del valor simbólico de obras especialmente bendecidas por las instituciones.[43]

Libros como el de Howe están también cercanos a un subgénero museístico como es el catálogo. Gracias a la reproducción digital, el catálogo puede en ocasiones ser una mera colección de originales –en este caso manuscritos– impecablemente impresos, que sin embargo debido a su por momentos obscena suntuosidad gráfica vacían de inmediatez y vibración física el objeto que se proponen replicar y cuyo efecto presencial buscan producir. También ejemplo de esta tendencia es la edición más o menos reciente de originales adventicios de Emily Dickinson. Un libro de gran formato cuyo primer efecto es el contraste entre los trozos de sobres usados o papeles recortados en general en los que Dickinson escribió esas piezas, y la muy elevada calidad de la reproducción y la edición.[44]

En los casos de este libro de Dickinson, de Howe y de varios otros, claramente el desarrollo de técnicas accesibles para la

[43] Este tipo de reanimaciones literarias por medio de la resurrección digital de manuscritos expone también en qué medida la tecnología introduce nuevos y más mediadores especializados entre autor y lectura, en un sentido contrario a las primeras expectativas de igualación de jerarquías al arrancar la proliferación digital.

[44] E. Dickinson: *The Gorgeous Nothings*, New Directions / Christine Burgin, Nueva York, 2013.

reproducción de originales ha derivado en la aparición de nuevas formas de verosimilización de textualidades a través del facsímil, aun a costa de tensar al extremo, en algunos casos, el vínculo entre el sustrato material –acosado naturalmente por la amenaza y la precariedad física– y la intención de sacralizar pictóricamente ese mismo manuscrito como forma de convalidar su reproducción mercantil.[45]

Veintitrés. El manuscrito es por lo general mudo ante los intentos de sacralización. No conviene olvidar, de todos modos, que aun como reserva simbólica de contenidos expresivos o estéticos, el principal atributo del manuscrito pasa por la relación que establece con la experiencia, de la que, en tanto documento, se revela como prueba de verdad. Por razones obvias, que en general obedecen a las premisas todavía vigentes para prácticas estéticas como la literatura o la pintura en general, resulta natural asociar trazo o escritura manuales con las esferas más propias de la creatividad individual. Naturalmente, las posibilidades de la reproducción técnica no sólo cambiaron la manera de concebir y contemplar el arte, sino también la esfera de lo considerado real o natural para constituirlo como objeto de representación.

Un ejemplo de este tipo de movimiento dilemático entre manuscrito, como registro estético ausente, y persuasión

[45] El marco de estas operaciones está bien resumido en una distinción de N. Catherine Hayles, analizada por Craig Epplin, cuando sugiere que dada la integración de la tecnología digital a los procesos de impresión, el impreso tiende a ser más propiamente un formato del texto digital que un canal diferente. C. Epplin: *Late Book Culture in Argentina*, Bloomsbury Academic, Londres – Nueva York, 2014, p. 8.

conceptual ejercida por lo reproducido, podemos encontrarlo en la fascinante obra de Fernando Bryce, parte de la cual, bajo el nombre de ejercicios de "análisis mimético", como él los llama, reproduce –copia manualmente– prensa o documentos impresos del siglo XX.

El resultado de la operación es atribulado, porque uno observa cierta serialidad propia de la reproducción técnica pero ejecutada con los protocolos de la artesanía pictórica o caligráfica. En este caso, el original viene a ser el producto serial –un poco el apropiacionismo a la Warhol–, pero es la "copia", al ser minuciosamente manual, el elemento que asume los atributos de la inspiración estética. Desde mi punto de vista, esta operación evoca en parte la restitución de un bien perdido que la escritura ya no posee de manera natural, sino que ha sido traspasado al aparato tecnológico –de donde, como en el caso de Bryce, precisa ser rescatado–. Se produce entonces una suerte de actualización del documento histórico –o directamente de la historia– a través de la serie del arte, que para ello se despoja de los atributos técnicos que encuentra emblematizados en su objeto.

Cuando hace unos años vi en el Malba la muestra de Bryce,[46] el primer impacto obedeció a esa idea un poco delirante que subyace a su propuesta (y también a la organización espacial de aquella exhibición), que sugería una serie posiblemente infinita a ser copiada por el artista, quien para ello tenía a la mano el número que literalmente quisiera de periódicos y afiches relacionados con los acontecimientos políticos más ostensibles de la historia del Perú o del mundo en general. Y en un segundo momento, naturalmente pensé en el extremado realismo de la propuesta, que trastocaba en naturaleza una discursividad de tal modo compleja y jerarquizada como la de afiches políticos y periódicos.

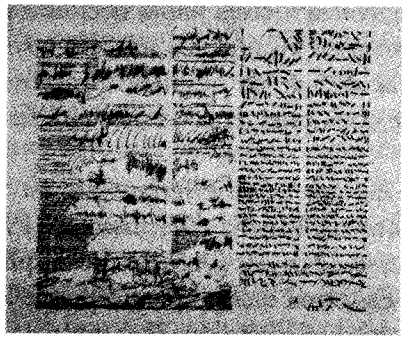
Esa complejidad era subyacente, y la sustracción llevada a cabo por Bryce se ponía de manifiesto en la simplicidad del trabajo requerido para imitar esas portadas. Porque Bryce no había escrito de su mano aquellas figuras y caracteres como paso para la consiguiente reproducción gráfica –a la manera como Joaquín Torres García había decidido publicar algunos de sus textos en versión manuscrita–, sino que estaba animado por la idea de un original, digamos, subsidiario y absolutamente obediente de la escritura gráfica.

Veinticuatro. Una operación diferente de restitución se verifica con la obra de Mirtha Dermisache (1940-2012). Al contrario del caso de Bryce, Dermisache despliega una escritura asémica. Es trama escrita que no puede leerse; no porque provenga de un alfabeto que ignoramos, sino porque no

[46] F. Bryce: "Dibujando la historia moderna", exhibición en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 29 de junio - 20 de agosto de 2012.

pertenece a ninguno. También utiliza formatos de periódicos, pero para sustraerse de toda temporalidad cronológica y reponer en el diagrama tabloide una presencia escritural que solamente alude a nada preciso sino a aquello que el periódico nunca muestra en primer plano pero que constituye su plataforma persuasiva: el esquema de página en tanto soporte físico. En su silencio, las grafías de Dermisache vienen a ser una reivindicación bastante radical de lo que toda escritura esconde, que es su profunda ilegibilidad.

Mi impresión es que estas dos experiencias (Bryce y Dermisache) no hablan solamente con el campo de las artes visuales y el universo del arte en general, sino que tienden a notificar, y reponer bajo otra forma y sobre todo con otra postulación, cuánto la narración se ha alejado de la faena manual de escritura. No para restituirlo, sino para reflexionar de un modo solipsista sobre ese vínculo que ha dejado de ser forzoso.[47]



[47] Podría mencionar los diversos cuadros de León Ferrari (1920-2013). Ejemplarmente, *Escritura*, de 1976. Sin embargo tiene otros un tanto inconsistentes con estas premisas en los cuales, probablemente debido a una combinación un tanto pacífica de ambos lenguajes, los resultados se pliegan a formalizaciones habituales de la escritura o de la plástica.

Las líneas asémicas de Dermisache vendrían a referirse también a los manuscritos literarios, y lo que "dicen" sobre ellos con ese sugestivo silencio es que el autor autógrafo –si imagináramos una escritura literaria traspolada a un plano de los que usa Dermisache– apunta a varios planos de significación y expresividad. Quizá la misma disposición sémica de la escritura se confabule contra las posibilidades afectivas de la composición caligráfica; y, en este sentido, la escritura asémica de Dermisache apostaría a mostrar esa potencialidad eventualmente liberada de los mandatos de transmisión de significado.[48]

Veinticinco. En un punto casi frontal se ubica Torres García. La antinomia entre trazo manual y serialidad que Dermisache resuelve con la fluctuación indeterminada de la línea y la omnipresencia del diseño gráfico estandarizado, en Torres García opera de un modo menos radical –tratándose de sus libros– pero más asertivo. En la medida en que su doctrina estética desprecia la perspectiva y cualquier asomo de sintonía realista, el trazo individual adquiere para Torres García un protagonismo central en la definición de la personalidad estética del artista.[49] Por otra parte, su credo plástico, planista

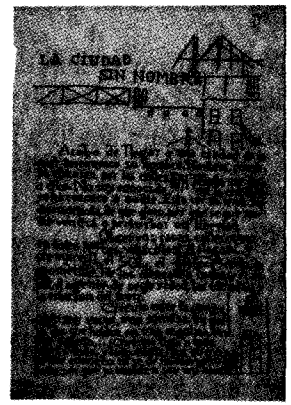
[48] Es muy extensa la lista de trabajos críticos y comentarios sobre la obra de Mirtha Dermisache, en especial luego de las observaciones de Barthes sobre su trabajo. En cuanto a la escritura asémica en general, un blog que lleva adelante Michael Jacobson reúne numerosas y actualizadas propuestas, e ideas relacionadas. El subtítulo del blog es elocuente respecto de sus intereses e intenciones: "This weblog explores asemic writing in relation to post-literature culture". (<www.thenewpostliterate.blogspot.com.es>)

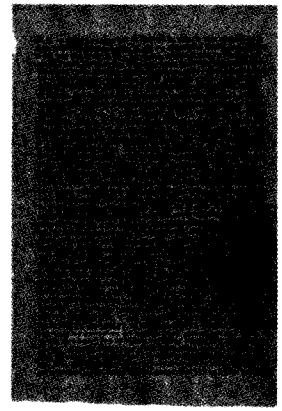
[49] Señalaba Torres García en una conferencia en 1934: "Los trabajos grafológicos, encaminados a determinar el carácter de cada uno por el rasgo peculiar de su escritura, podrán o no haber resuelto la pretensión en ese sentido (...), pero en sí son interesantes por poner de relieve un hecho que merece estudio y que nos atañe.

y trascendental, lo lleva a bordear rutinas propias de la escritura manual. No me refiero sólo al protagonismo de la línea y el uso alegórico de los signos; también la grilla típica de sus cuadros constructivos, que resulta un igualador enunciativo frente al cual el dibujo sólo puede esgrimir el propio trazo como virtud visual. Pero los cuadros son siempre cuadros, aun cuando tengan mucho de escritos. Es en algunos de sus libros que Torres García busca romper la principal restricción del original manuscrito –o sea, su carácter único–, pero evadiendo las mediaciones de la composición tipográfica serial.

Tenemos en primer término que la escritura *traduce algo individual*, y hasta tal punto que, mediante un examen detenido de ella, puede descubrirnos los más íntimos secretos, no sólo de la psicología y modo de ser del individuo, sino hasta de su estado moral o pasional en un momento dado.
Pues bien: en esto nosotros podemos encontrar base en apoyo de la idea *de que existe un trazo individual*, sea pintando o dibujando, así como lo hay en la escritura. Y a tenor de eso, un modo personal de componer, de combinar las líneas, de establecer determinadas proporciones, de encontrar ciertos tonos, etc. Es decir, calidades y valores de todo orden, que *pueden manifestarse* si trabajamos sin la preocupación de querer imitar lo ya hecho por otros, y sí solo, en cambio, de dar libertad a la expresión propia de la manera más natural posible. Y quiere decir, también, que *algo se tiene*; y que si eso se posee es imposible no tenerlo ni perderlo; y también, por tales razones, que no hay que *buscarlo*. Y entonces no se comprende el temor que suele acometer al artista, de perder su personalidad, ni el afán en buscarla. Es como si se quisiese encontrar a sí mismo, cosa que nadie comprendería" (J. Torres García: *Universalismo constructivo*, Alianza, Madrid, 1984, p. 42). Una cita de Martin Heidegger, prácticamente contemporánea de esta formulación de Torres García, parece compartir el mismo espíritu de transparencia moral y la misma desconfianza hacia la escritura a máquina: "La escritura maquinal despoja a la mano de su rango en el dominio de la palabra escrita y degrada la palabra a un medio de comunicación. Además, la máquina de escribir ofrece la *ventaja* de ocultar el manuscrito y, con ello, el carácter. En la máquina de escribir todos los hombres tienen el mismo aspecto", M. Heidegger, citado por F. A. Kittler (cita extraída de: M. Heidegger: *Parménides*, trad. de Carlos Másmela, Akal, Madrid, 2005, p. 105.).

Se trata de libros facsimilares (*La ciudad sin nombre*, *Tradición del hombre abstracto*, entre otros), que provienen de una serie de manuscritos encuadernados. Son a su modo libros de puño y letra. Varios combinan escritura con dibujos o viñetas que presentan los lugares o ámbitos donde se produce la acción. No se trata de un orden gráfico sometido a márgenes o recuadros asignados, sino más bien de una negociación plástica entre letra e imagen ilustrativa que se va desplegando a medida que transcurre la escritura.





La idea de manuscrito facsimilar supone postular la sobrevida y asegurar la multiplicación del original. Muy probablemente Torres García se haya sentido interpelado por las posibilidades poéticas de esta modalidad fronteriza a los libros de artista. Por un lado, estaba su perenne condición grafológica; por otro, la geometría restrictiva de la página, desafiante invitación para el juego con registros plásticos combinados. Sin embargo, la intención de Torres García no fue publicar estos textos en tanto tales, sino hacer libros de

matrices manuscritas que saltaran el proceso de composición tipográfica.

A su vez, la tipografía técnica efectuada a mano (o sea, la letra de imprenta, o su impostación manual), parece decir esta propuesta, postula casi de manera física la brecha conceptual entre original físico y original textual. Al proponerse el libro, de este modo, como ofrenda a esa convivencia, claramente apuesta por conservar la reverberación plástica de todo manuscrito, mientras apela irónicamente a la típica presencia callada y objetivada de los objetos seriales, o sea, en este caso, impresos.

En un punto, es como si Torres García hubiese creado una familia tipográfica privada, apoyándose en el propio trazo y uso más que en herramientas de diseño, pero para aludir a través de su letra a una serialización industrial. Frente a esas páginas uno aprecia el particular juego de una doble impostación: el manuscrito posa de impreso, y la tipografía industrial –parecida a las letras o signos estarcidos– se somete al trazo individual. Estas operaciones simultáneas remiten a otra, naturalmente, que está ausente de la escena de la página pero las unifica: la alusión a la plancha sobre la superficie, a efectos de estampar las letras a través del calado. ¿Torres García quería decir con esto que la escritura es antes un acto material de fabricar palabras que traducir el pensamiento a través del propio trazo?

Vuelta a las primeras noticias

Veintiséis. Lo curioso de las noticias de la escritura es que parecen más o menos atemporales. En la medida en que pertenecen a un territorio, el de lo escrito, que nos rodea en todo momento y de diferentes modos, siempre hay una sustancia

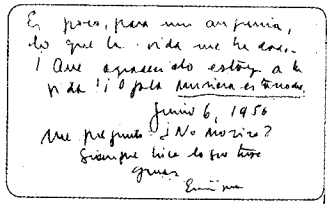
que se reanima ante nuestro contacto, aun cuando sea solamente visual, y despierta el recuerdo o hábito de alguna práctica aledaña, o implícita, que es obstinadamente familiar a otra antigua. Eso permite que la escritura, en la medida en que es una dimensión permanente del mundo, pueda ser postulada como un concierto de acciones familiares con fórmulas y protocolos semejantes, pero con resultados disímiles, dentro del cual cada miembro de la cofradía se comporta de un modo bastante unívoco: sería la zona de la realidad donde sólo se escribe, por ejemplo.

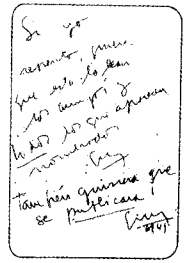
Al comienzo mencioné a Kafka y el influjo de sus relatos, los sentimientos que parecían emanar de ellos. De ahí el deseo de asimilar su irradiación a través de sesiones de escritura empática, como supongo que podría llamarlas. Pero la historia quedaría incompleta si no me refiriera a otro hecho, que aunque separado habla también de lo mismo –como si se tratara de un territorio paralelo, igual a un segundo mundo, y sus acciones correspondientes; ya no las relacionadas con la escritura sino con la lectura–.

Más o menos por la misma época en que copiaba cuentos de Kafka, la revista *Crisis* publicó extractos de un autor que no conocía. Una selección de los diarios inéditos de Enrique Wernicke, todavía hoy sin más publicación que esta muestra de 1975, hecha por Jorge Asís, cuya nota se completaba con un par de fotos grupales e imágenes facsimilares del manuscrito.[50]

[50] Jorge Asís: "Melpómene". Extractos del diario de Enrique Wernicke, en *Crisis* Nº 29, Buenos Aires, 1975, pp. 28-35.

Gracias a la sorpresa de lo inesperado, la intriga de lo oculto y la materialidad de la cercanía física y lingüística, Wernicke se me presentó como un héroe más definido que Kafka. Podría decir, si no quisiera usar la palabra "dramático": más perentorio y menos hiperbólico. Era, de un golpe, el escritor fracturado y por lo tanto total cuya presencia no se traducía sólo en abstracciones o parábolas, y que hablaba directamente sobre todo lo concerniente a la vida, y desde ella; y que, por lo demás, anidaba con terquedad en su casa ribereña y vegetal, a merced de la voracidad del río, hermanada en exaltación y autonomía con esa letra nerviosa y escondida.





La letra de Wernicke no tenía el trazo aplicado de los desarrollos pausados o especulativos, sino la urgencia del testimonio nervioso de la intimidad –una verdad difícil de precisar, pero sentida como única–. En los extractos se mencionaban algunas de sus obras (*La ribera, El agua,* piezas teatrales, cuentos) como también los altibajos en la escritura o la publicación. Y sobre todo era evidente que para este autor el diario significaba el terreno de lo inconfesable por otras vías, porque cada aspecto de la vida privada o social, literaria, política, amorosa o laboral, significaba un dilema ético que como tal requería, más que una resolución, quedar inscripto sobre papel.

Pero por otro lado, pienso que sólo gracias a la presencia de esas frases manuscritas –impresas en el papel grueso y rugoso que contribuía a que cada número de *Crisis* fuera algo parecido a un trozo de historia actualizada–[51] en cierto modo sucumbí anticipadamente al poder de irradiación de las novelas de Wernicke. No habían pasado diez años de su muerte, pese a lo cual esa escritura parecía pertenecer a épocas demasiado distantes y obedecer a experiencias remotas. Naturalmente, las entradas más antiguas podían resultar lejanas con pleno derecho, no era otro el sentido de las fechas; por otra parte, a cualquier año que perteneciera, toda frase daba cuenta de la condición insegura –inestable– y, por momentos, marginal y provisoria desde donde había sido escrita. Sin embargo era el trazo manuscrito aquello que operaba como un verosímil fáctico, o emocional, y de este modo actualizaba el conjunto de las entradas que, antiguas o más recientes, daban cuenta de un pasado cancelado en varios sentidos. La letra urgente de Wernicke podía ser una garantía de verdad tan firme como el formato armónico de cualquier otra escritura, aunque resultaran verdades de distinto grado.

Sólo más tarde advertí de qué curiosa manera la literatura de un autor, en el caso de Kafka, me llevó a buscar restituirle, o más bien propinarle a esa textualidad una grafía manual, y cómo la imagen de la letra de Wernicke hizo que admirara sus novelas antes de conocerlas –y que una vez leídas, las

[51] En la portada de la revista, el título aparecía enfatizado en la cadena de una frase, que obraba como criterio de lectura de cada entrega y de la realidad en general: "ideas, letras, artes en la *crisis*". La revista abolía también muchas de las letras mayúsculas; proponía así un constante y atrayente campo de entredichos ideológicos.

apreciara como sólo puede valorarse aquello que precisamos sentir cerca de nosotros–. La contigüidad entre los fragmentos del tortuoso diario y la presencia urgida de la letra escrita producía un tono. Uno podría proponer: el tono del que Wernicke creyó carecer en sus libros todo el tiempo.

Acabó convencido de la inutilidad de lo que había escrito, y de su responsabilidad en el fracaso hacia el que apuntaba el cierre de su vida. Varias veces menciona la escritura privada o la máquina de escribir como los últimos dominios íntimos, y enarbola el diario a manera de secreto y póstumo bastión retórico y literario. Igual a esos pecadores redimidos desde la misma inmolación a la que sucumben; desde donde, desesperados o arrepentidos, aciertan a pedir perdón. La letra escrita es también capaz de esperar la próxima oportunidad de ponerse de manifiesto y así seguir revelándose por sí misma. De este modo, por el azar de las lecturas acabé asistiendo a uno de esos episodios de absolución a través de lo escrito. Probablemente nunca sepamos lo que en verdad sintió Wernicke, pero observar en ese momento la materialidad de su escritura me permitió intuir aquello que la letra evoca a través de sus rasgos: la entrega casi dogmática a cómo –más que a qué– se está escribiendo.

Veintisiete. Una vez fuera de la tienda me detuve a mirar la vidriera. El pequeño florero se había quedado sin compañía. La calle seguía igual de solitaria, pero ahora parecía animarla mi nueva ilusión –que a la larga, como puede verse, se comprobó ingenua–. Había conseguido la mejor herramienta, cuya compañía me serviría un poco como talismán y otro poco a la manera de estandarte –como mencioné al comienzo, en la segunda advertencia–. No importaba lo que escribiera, o no

importaba demasiado. Lo principal era ese escenario acotado al cuaderno verde, algo así como una herramienta teatral cuya efectividad consistía en su dócil presencia.

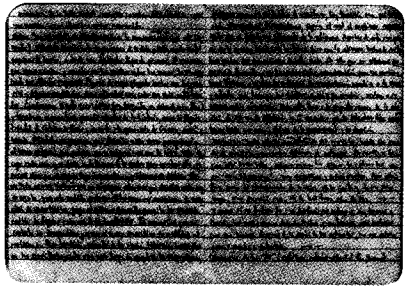
No exagero si digo que gracias a su inagotable irradiación escribí partes completas de novelas; y hasta novelas enteras, de hecho desde el comienzo hasta el final sin ocupar ni uno de sus renglones amarillos para poner apenas una línea de ellas. La libreta ha sido algo semejante a una mascota inerte; esos seres que soportan todo de sus dueños, como esclavos. Y parecido a las perpetuas reservas de amor que a veces puede tener un animal, este cuaderno me aseguró, leal y silencioso, una cosa que para un artista no tiene precio: más que una reserva moral, un sentido ideológico o una misión estética, puso a mi alcance un subterfugio empírico, una mentira vital. No como una lección que debiera ser aprendida, sino como opción práctica. Al igual que esas puertas sólo abiertas cuando, estragado por la espera y expuesto al más ominoso destino, el sujeto entiende que no tiene sentido seguir golpeando.

Ahora veo la libreta sobre la mesa, a poca distancia de la computadora en la que estoy escribiendo. Por esas casualidades de la circulación de las cosas está medio oculta bajo un folleto de canales de cable. El folleto tiene varios años, apareció días atrás dentro de un libro; es una hoja alargada, plegada en varios tramos a modo de columnas, que indica los casi mil canales que entonces podían verse si uno se suscribía. Probablemente ahora sean más de mil. Aun bajo todo ese peso la libreta sigue emitiendo, silenciosa, su disposición a la hospitalidad.

La escritura termina de mostrarse sólo cuando es leída. Y entonces es el momento en que naturalmente dice más, o distinto, de aquello que señala. Es la paradoja conocida por todo aquel que escribe: eso que nuestro pensamiento expresa, lo trastorna. No me refiero al lenguaje en general, sino, como traté de describir, a las particulares condiciones que modelan toda escritura, ya sea material o inmaterial.

Sé que como conclusión puede parecer algo difusa. Pero no estoy seguro de que se deba ser siempre conclusivo, sobre todo cuando nos fijamos en esas extrañas emanaciones que sobreviven al momento de la escritura y señalan algo que está más allá de la analogía de la letra.

* * *



Índice de imágenes

_7
Salvador Garmendia: detalle de la página 42 de *Anotaciones en cuaderno negro*, Fundación Salvador Garmendia, Caracas, 2003.

_15
Sergio Chejfec: tapa y páginas en blanco de la libreta verde.

_30
Fabio Kacero: dos páginas de *Fabio Kacero autor del Jorge Luis Borges, autor de Pierre Menard, autor del Quijote*, 2006. Bolígrafo sobre papel, hoja A4. (Cortesía de F. Kacero.)

_36
Tim Youd: *Black Spring, de Henry Miller*, 201 páginas tipeadas en una Underwood Standard, Los Ángeles, abril de 2013; y *Underwood Champion de Charles Bukowski*, escultura efímera para pared. (Cortesía de T. Youd.)

_44
Bochita para Selectric IBM y Margarita para máquinas de escribir electrónicas, ambas genéricas.

_86
Ezequiel Alemian: dos páginas de *Tratado contra el método de Paul Feyerabend*, Spiral Jetty, Buenos Aires, 2010. (Cortesía de Spiral Jetty.)

89
Ricardo Piglia: página 228 de *El camino de Ida*, Anagrama, Barcelona, 2013.

_90 / 91
Esteban Feune de Colombi: cuatro imágenes pertenecientes a *Leídos. Fotografías de libros intervenidos por 99 escritores*, Biblioteca Nacional, Sala Juan L. Ortiz, Buenos Aires, julio-agosto 2014 (Cortesía de Esteban Feune.)

_92
Vladimir Nabokov: dos fichas destroqueladas de *The Original of Laura*, Knopf, Nueva York, 2008.

_94
William Kentridge: dos páginas de *No, It Is*, Fourthwall Books, Johannesburgo, 2013. © William Kentridge. (Cortesía de Fourthwall Books.)

_98
Fernando Bryce: detalle de la serie *Posguerra Perú*, 2013. Tinta sobre papel, 105 dibujos de dimensiones variadas; y detalle de la serie *Die Welt*, 2008. Tinta sobre papel, 95 dibujos de dimensiones variadas. (Cortesía de Fernando Bryce.)

_100
Mirtha Dermisache: *Lectura pública Nº 3*, 2006. (Cortesía de los albaceas de Mirtha Dermisache.)

_103
Joaquín Torres García: dos páginas manuscritas de *La ciudad sin nombre*, 1941. (Cortesía del Museo Torres García, Montevideo.)

_106
Enrique Wernicke: imágenes facsímiles de "Melpómene" (diario de EW) aparecidas en revista *Crisis* Nº 29, Buenos Aires, septiembre 1975.

_110
Sergio Chejfec: páginas escritas de la libreta verde.